



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

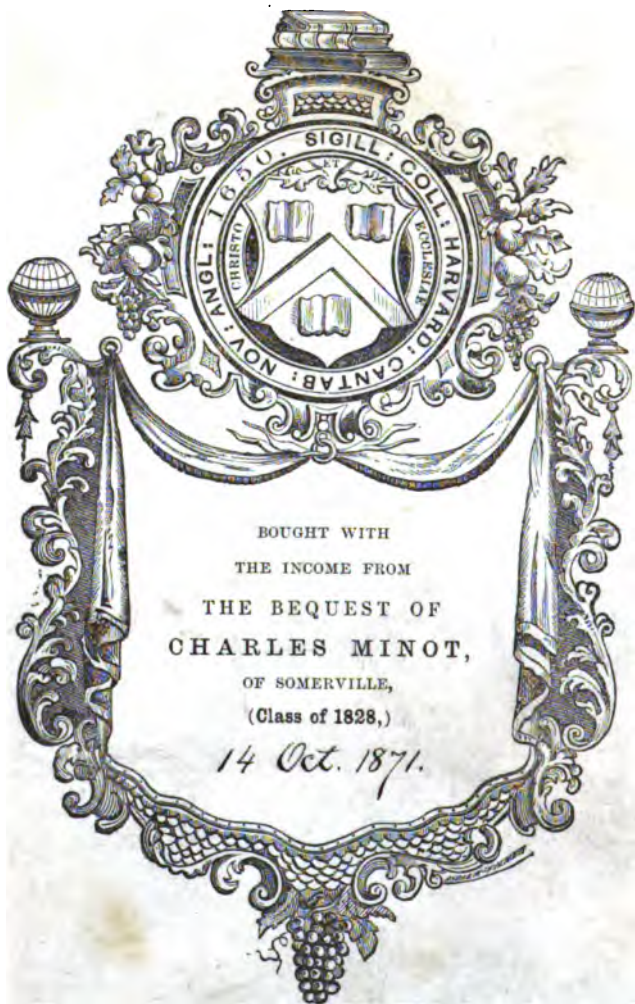
We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

11492.9













Anst.

# J A H R B U C H

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

FRIEDRICH BODENSTEDT.

ERSTER JAHRGANG.

---

C. B E R L I N,  
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER.  
1865.

~~Eng. Lit. 2320~~

11492.9

1871, Oct. 14.

Minot Fund.

IHRER KÖNIGLICHEN HOHEIT  
DER FRAU GROSSHERZOGIN  
SOPHIE VON SACHSEN  
GEB. PRINZESSIN DER NIEDERLANDE

EHRFURCHTSVOLL GEWIDMET

VOM VORSTANDE  
DER  
DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.



Was der Frühlings verheissen,  
Der die Blüthen Dir zeigte  
Des Baums, den Du pflanztest,  
Erfüllt nun der Herbst. —

Der Quell, der vom Berg springt,  
Fortbraust mit dem Giessbach,  
Fortströmt mit dem Strome  
Zum salzreichen Meer,  
Kehrt wandelnd im Kreislauf  
Zum Ursprung zurück:  
Mit goldenen Armen  
Entringt ihn die Sonne  
Der kämpfenden Meerflut,  
Und ballt ihn zu Wolken,  
Sich selber verdunkelnd,  
Bis dienende Winde

Ihn wieder getragen  
Zum Gipfel des Bergs.

Was lebt in der Schöpfung,  
Hat schaffende Sendung  
Sich selbst zu erneu'n.

Die Krone der Blume  
Treibt wieder den Samen,  
Daraus sie erblüht.

Die labende Baumfrucht  
Wird Hülle des Kernes,  
Der Leben dem Baum gab.

Was athmet, erneut sich,  
Vergehend verjüngt.  
Das Grabmal des Einen



Wird Wiege des Andern.  
So treibt alles Leben  
Vom Blühen zum Welken,  
Vom Welken zum Blühen,  
Hienieden schon endlos.

Doch Leben zu zeugen,  
Das blüht ohne Welken,  
Nicht wechselnd, nicht wandelnd, —  
Ein Feuer zu zünden,  
Das sonnengleich leuchtet  
Unlöslich-unzerstörbar,  
Die Herzen erwärmend,  
Die Geister erhebend —  
Vermag nur der Dichter,  
Vom Himmel geweiht  
Zum irdischen Herold  
Des ewigen Lebens.

Wir sind nur die Deuter  
Und Priester des Grossen,  
Das Er uns verkündet . . .

Du gabst unserm Wirken  
Ein schützendes Obdach,  
Du pflanztest den Baum,  
Dess Früchte wir bringen:  
Nimm auch diese Blume  
Des Dankes dazu!

# Inhaltsverzeichniss.

---

	Seite
<b>Vorwort.</b> . . . . .	<b>xi</b>
<b>Programm.</b> . . . . .	<b>xix</b>
⊙ <b>Shakespeare in Deutschland.</b> Von August Koberstein. . . . .	1
⌋ <b>Ueber Shakespeare's Sonette.</b> Von N. Delius. . . . .	18
⊙ <b>Christopher Marlowe und Shakespeare's Verhältniss zu ihm.</b> Von H. Ulrici. . . . .	57
⊙ <b>Hamlet in Frankreich.</b> Von Karl Elze. . . . .	86
⊙ <b>Shakespeare und Sophokles.</b> Von Adolf Schöll. . . . .	127
⊙ <b>Marginalien zum Othello und Macbeth.</b> Von Hans Köster. . . . .	138
⊙ <b>Flüchtige Bemerkungen über einige Stücke, welche Shakespeare zuge- schrieben werden.</b> Von Hermann Freiherrn von Friesen. . .	160
⊙ <b>Die neue englische Text-Kritik des Shakespeare.</b> Von F. A. Leo. .	189
⊙ <b>Shakespeare ein katholischer Dichter.</b> Von Michael Bernays. . .	220
⊙ <b>Chapman in seinem Verhältniss zu Shakespeare.</b> Von Friedrich Bodenstedt. . . . .	300
⌋ <b>Bodmer's Sasper.</b> Von Karl Elze. . . . .	337
⌋ <b>Mrs. Siddons.</b> Von Friedrich Bodenstedt. . . . .	341

⑨	Shakespeare's englische Historien auf der Weimarer Bühne. Von Ludwig Eckardt. . . . .	362
⑦	Randglossen. Von William Bell. . . . .	392
⑦	Der Schlegel-Tiecksche Shakespeare. Von Michael Bernays. . .	396
⑨	Einige Bemerkungen und Nachträge zu Albert Cohn's „Shakespeare in Germany". Von Reinhold Köhler. . . . .	406
⑦	Shakespeare-Bibliographie. Von Albert Cohn. . . . .	418
	Hinweisung auf einige neuere Werke. . . . .	448
	Denkschrift des Vorstandes der Shakespeare-Gesellschaft an die deut- schen Regierungen. . . . .	451
	Statistischer Ueberblick. . . . .	455



## V o r w o r t.

---

Im Frühlung des Jahres 1864 erging von Weimar aus eine Einladung an alle deutschen Verehrer Shakespeare's, der zur dreihundertjährigen Jubelfeier des Dichters auf der grossherzoglich sächsischen Hofbühne vorbereiteten ersten Gesamtdarstellung seiner englischen Historien beizuwohnen. Verbunden damit war eine von dem grossherzogl. General-Intendanten Dr. F. Dingelstedt und dem General-Director W. Oechelhäuser unterzeichnete Einladung zur Betheiligung an einer in Weimar zu gründenden deutschen Shakespeare-Gesellschaft, deren Zweck sein sollte, die Pflege des britischen Dichters in Deutschland durch alle Mittel wissenschaftlicher und künstlerischer Association zu fördern.

Die beiden genannten Herren hatten sich gewiss keinen Augenblick der Illusion hingegeben, dass auf ihre Einladung hin Tausende von Enthusiasten aus allen Gauen Deutschlands nach Weimar strömen würden, um die dramatische Festwoche mitzufeiern und sich mit Herz und Börse an der Gründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu betheiligen. Rüstete sich doch jede deutsche Stadt zu einer eigenen Shakespeare-Feier, und mochten selbst unter den eifrigsten und einsichtsvollsten Verehrern des Dichters anfänglich nur sehr Wenige sich dartüber klar sein, was die zu gründende Shakespeare-Gesellschaft eigentlich zu bedeuten habe. Die Einen dachten an das Schicksal der englischen Shakespeare-

Society, die doch an der Quelle sass, und sie meinten mit Recht, dass eine Nachahmung derselben in Deutschland ein thörichtes Unternehmen sein würde; die Andern dachten, es wäre immer noch Zeit genug dem neuen Vereine beizutreten, sobald derselbe wirklich in's Leben gerufen sei und seine Lebensfähigkeit in befriedigender Weise be-  
thätigt habe. Kurz, dass an ablehnenden Gründen kein Mangel sein würde, war vorauszusehen, denn wo einem Volke die Einigkeit im Grossen fehlt, ist sie auch im Kleinen schwer herzustellen. Trotzdem fanden sich gerade genug Gäste in Weimar ein, um in Verbindung mit den Einheimischen die Räume des Hoftheaters so zu füllen, dass während der ganzen Festwoche nicht Ein Platz leer blieb. Der Shakespeare-Cultus war nach allen Richtungen vertreten, und wer die Stimmen wog und nicht zählte, musste gestehen, dass der Erfolg der Einladungen ein durchaus erfreulicher zu nennen war. Manches theure Haupt, das wegen Krankheit oder sonstiger wirklicher Hindernisse nicht hatte erscheinen können, drückte schriftlich seine Theilnahme und Zustimmung aus. Unter den Erschienenen wurde eine fruchtbare Verständigung leicht erzielt und im Verlaufe weniger Tage war die deutsche Shakespeare-Gesellschaft auf festen Grundlagen in's Leben getreten.

Dingelstedt hatte uns durch die mit unsäglichlicher Arbeit und Sorgfalt von ihm vorbereitete Gesamtaufführung der englischen Historien Shakespeare's ein gutes Beispiel gegeben, wie Zweifel, Bedenken und Schwierigkeiten aller Art nur durch eine energische That zu besiegen seien. Was war nicht Alles vorgebracht worden gegen die Möglichkeit, diesen Historien-Cyklus, von dem selbst hervor-

ragende Kritiker behaupteten, dass er mehr epischer als dramatischer Natur sei, auf die Bühne zu bringen, und nun gar blos mit einheimischen Kräften, ohne Herbeiziehung fremder Gäste! Wie sollten die Hofchauspieler von Weimar es selbst nur physisch aushalten, eine ganze Woche hindurch jeden Abend in anstrengenden Rollen aufzutreten? Es brauchte nur ein einziger der Hauptdarsteller sich einen Husten zu holen, eine einzige der Hauptdarstellerinnen zu erkranken, und das ganze Unternehmen musste scheitern. Allein es scheiterte nicht! Alles ging bei dem vortrefflichsten Ensemble so glatt und rund von statten und das Ganze machte einen so mächtigen Eindruck, dass jedem Zuschauer diese Festwoche unvergesslich bleiben wird. Der Eine fand im Einzelnen Dieses, der Andere Jenes zu tadeln, aber Alles in Allem genommen kann sich keine Bühne Deutschlands rühmen, das Shakespeare-Jubiläum so würdig begangen zu haben wie die Hofbühne von Weimar.

• Dass die glückliche Durchführung eines so grossartigen Unternehmens, in einer Stadt von so mässigem Umfange, ohne die lebendigste, aufopferndste Betheiligung eines kunstsinnigen Hofes unmöglich gewesen wäre, bedarf kaum der Erwähnung.

Aber Dingelstedt gebührt der Ruhm, in Deutschland der Erste gewesen zu sein, der den von unserm grössten dramatischen Dichter mit Begeisterung ausgesprochenen Gedanken, den englischen Historien-Cyklus auf die Bühne zu bringen, beherzigte und verwirklichte. Ich führe aus dem bekannten Briefe, welchen Schiller i. J. 1797 an Göthe richtete, nur ein paar Zeilen an: „Ich las in diesen Tagen die Shakespeare'schen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, die mich nun, nach Beendigung Richards III,

mit einem wahren Staunen erfüllen . . . Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken, mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden.“

Die Worte wahrer Propheten bleiben nicht unerfüllt, und so spröde sich die deutschen Hofbühnen auch bis jetzt gezeigt haben: sie werden und müssen über kurz oder lang dem Beispiele von Weimar folgen . . .

Während der Festwoche, deren geistigen Mittelpunkt das Theater bildete, wurden eingehende Berathungen gehalten, um für das Wachsen und Gedeihen der Gesellschaft selbst einen bleibenden geistigen Mittelpunkt zu finden. Einstimmig wurde die Gründung einer Shakespeare-Bibliothek und eines Jahrbuchs beschlossen. Die Anfänge der Bibliothek konnten gleich unter unsern Augen gebildet werden, da Ihre Königliche Hoheit, die Frau Grossherzogin, welche sich für das Zustandekommen und Gedeihen der Gesellschaft auf das Wärmste interessirte, das Protektorat derselben übernahm und zur Gründung der Bibliothek 500 Thaler beisteuerte. Das Jahrbuch liess sich selbstverständlich nicht so schnell in's Leben rufen, da erst ein wohlüberlegtes Programm festgestellt, die nöthige materielle Grundlage und geistige Mitwirkung gesichert und ein passender Verleger gefunden sein mussten. Vorläufig wurde nur zur Wahl eines Redakteurs geschritten, und dass diese Wahl einstimmig auf mich fiel, war nicht meine Schuld: mir wäre es lieber gewesen, Gervinus, Ulrici oder Delius hätte die Sache in die Hand genommen. Die Gründe, welche ich gegen mich selbst vorbrachte, waren nicht Gründe irgendwelcher Ziererei, sondern Nachweise der Un-



möglichkeit, meine ganze Kraft dem neuen Unternehmen widmen zu können, da ich durch andere Arbeiten und ältere Verpflichtungen vielfach in Anspruch genommen war und noch bin. Dazu kam, dass ich nie ein ähnliches Unternehmen geleitet hatte und mich einer besonderen Klugheit und Gewandtheit in geschäftlichen Dingen durchaus nicht rühmen konnte. Indessen blieb es bei der vollzogenen Wahl, und ich konnte nichts thun als mich des mir geschenkten Vertrauens nach Kräften würdig zu zeigen. Im November des Jahres 1864 fand eine zweite Versammlung des Vorstandes statt, und es wurde beschlossen, das Jahrbuch nun rasch in Angriff zu nehmen, nachdem durch die wachsende Theilnahme an der Shakespeare-Gesellschaft das Unternehmen gesichert, und durch Vermittlung des im Interesse der Sache unermüdtlich thätigen General-Direktors Oechelhäuser in Herrn Georg Reimer ein Allen höchst willkommener Verleger gewonnen war.

Der Aufforderung des Vorstandes folgend, entwarf ich ein Programm, welches sich der allgemeinen Zustimmung zu erfreuen hatte und, als passendste Einleitung zu dem Jahrbuche, dieser Vorrede folgen möge. Aus dem Programm wird man ersehen, was wir gewollt, und aus dem Jahrbuche, was wir bis jetzt erreicht haben. Wir wissen am besten, dass das Erreichte in manchem Stücke hinter dem Gewollten zurückgeblieben ist; doch was diesem ersten Jahrgange fehlt, werden die folgenden ergänzen. Um besondere Nachsicht habe nur ich, als Redakteur, zu bitten, da ich die erfreuliche Bereitwilligkeit der meisten Vorstandsmitglieder, mich in meiner Arbeit zu unterstützen, nicht genug rühmen kann. Wer billig denkt, und erwägt, mit welchen Hindernissen ein Unternehmen dieser Art

gerade in seinen Anfängen zu ringen hat; wer die Schwierigkeiten in's Auge fasst, das Material zu einem so umfangreichen Werke in verhältnissmässig kurzer Zeit stückweise herbeizuschaffen, wird Nachsicht üben und die mangelhafte Anordnung durch den Drang der Umstände entschuldigen.

Der grösste Theil des hier Gebotenen rührt von den Mitgliedern des Vorstandes her, das Uebrige von andern Mitgliedern, so dass das Ganze als ein vielseitiger und doch einheitlicher Ausdruck der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft betrachtet werden kann. Kenner werden in diesem Jahrbuche mehr als Einem Aufsätze begegnen, der seinen bleibenden Werth in der Shakespeare-Literatur behaupten wird.

Ein kurzer Ueberblick möge die Mannigfaltigkeit des Inhalts veranschaulichen und zu näherer Bekanntschaft damit einladen.

Professor Koberstein eröffnet den Reigen durch eine kurzé und bündige Darstellung des allmählichen Bekanntwerdens Shakespeare's in Deutschland bis zur Jubelfeier des Jahres 1864.

Professor Delius beleuchtet mit kritischem Auge und eingehendster Sachkenntniss die verschiedenen Deutungen der Sonette Shakespeare's und die Vorstellungen, welche sich danach in England wie in Deutschland über das Verhältniss dieser Gedichte zu des Dichters Persönlichkeit, Charakter und Lebensstellung gebildet haben.

Professor Ulrici erörtert in gründlichster Weise das Verhältniss Christopher Marlowe's zu Shakespeare und schlichtet die alte Controverse über den angeblichen Antheil Marlowe's an den beiden alten Stücken, welche dem zweiten und dritten Theile Heinrichs VI zu Grunde liegen,

durch die überzeugende Beweisführung, dass kein Anderer als Shakespeare der Verfasser auch jener beiden alten Stücke sein könne.

Professor Elze giebt uns durch seinen anziehenden Aufsatz „Hamlet in Frankreich“ zugleich die Geschichte des allmählichen Bekanntwerdens Shakespeare's in Frankreich und einen ergötzlichen Ueberblick der verschiedenen wunderlichen Urtheile französischer Kritiker über den grossen Briten.

Geh. Hofrath A. Schöll beleuchtet in seiner geistvollen Weise das Verhältniss Shakespeare's zu Sophokles, der altenglischen zur attischen Bühne. Er zeigt, wie beide Dichter die problematische Form der Erhaltung ihrer Werke gemein haben, und Shakespeare gleichwie Sophokles dadurch klassisch ist, dass er für jedes bildungskräftige Geschlecht der europäischen Menschheit einerseits eine unmittelbare, unwillkürlich begeisternde Macht, anderseits Gegenstand eines nothwendig immer noch emsig vermittelnden Studiums ist.

Dr. Koester entwickelt in pikanten Randglossenzum Othello und Macbeth seine eigenthümlichen Ansichten über die vornehmsten Charaktere dieser Stücke.

Freiherr von Friesen bietet aus seinen eingehenden Studien über das altenglische Theater vergleichende Bemerkungen über ein paar Dramen, welche von Einigen Shakespeare zugeschrieben werden.

Dr. Leo (der mich auch mit freundlichstem Eifer beim Lesen der Correcturen unterstützt hat) entrollt vor uns ein sehr anschauliches, von umfassender Belesenheit zeugendes Bild des heutigen Standes der englischen Text-Kritik, verbunden mit einer Charakteristik ihrer vornehmsten Vertreter.

Dr. Bernays bekämpft in seiner musterhaften Besprechung eines nichts weniger als musterhaften Buches über Shakespeare die Scheingründe und Trugschlüsse, welche angeführt werden, um den Dichter zu einem heimlichen Katholiken und verbissenen Fanatiker zu machen.

Professor Eckardt giebt ein möglichst vollständiges Bild der Dingelstedt'schen Bearbeitung des in Weimar aufgeführten Shakespeare'schen Historien-Cyclus, mit Betrachtungen über den Werth dieser Dramen für die deutsche Bühne, sowie über die Shakespeare-Bearbeitungen im Allgemeinen.

Dr. Köhler bietet ergänzende Bemerkungen zu Albert Cohn's vortrefflichem Werke: „Shakespeare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries“, und A. Cohn selbst hat mir die äusserst dankenswerthen bibliographischen Beiträge zum ersten Bande des Jahrbuchs geliefert.

Meine eigenen Beiträge und andere kleine Mittheilungen hier übergehend, bemerke ich nur noch, dass ich mich nicht berufen gefühlt habe, in diesem Jahrbuche, dessen Darbietungen durchweg unter dem vollen Namen ihrer Verfasser erscheinen, meine in manchen Einzelheiten abweichenden Ansichten überall durch Redaktionsnoten kund zu thun.

Und so möge denn das Buch, wie es ist, seines Weges ziehen, durch Deutschland und darüber hinaus, — rege Theilnahme wecken und viele Freunde finden, um den geschlossenen Bund zu kräftigen und zu erweitern.

Rottach am Tegernsee, 14. September 1865.

Friedrich Bodenstedt.

## Programm.

---

Der Vorstand der bei Gelegenheit der dreihundertjährigen Jubelfeier des Dichters in Weimar constituirten deutschen Shakespeare-Gesellschaft hat die Herausgabe eines Jahrbuchs beschlossen, welches bestimmt ist die bis dahin vereinzelter Bestrebungen zur Förderung des Studiums und Verständnisses des grossen Dichters zusammenzufassen, die zerstreuten Strahlen der Erkenntniss in Einen Brennpunkt zu sammeln, ein zuverlässiger Führer durch das Labyrinth der nachgerade bis zum Unübersehbaren anschwellenden Shakespeare-Literatur zu werden und zugleich der Bühne, die ja unseres Dichters eigentliches Reich ist, gebührende Aufmerksamkeit zu widmen.

Die namhaftesten und bewährtesten Kräfte haben bereits ihre Mitwirkung unserm Unternehmen zugesagt, dessen Bedeutung den eigentlichen Fachgelehrten nicht erst erörtert zu werden braucht und den übrigen Verehrern des Dichters am leichtesten zu veranschaulichen sein wird durch einen raschen Ueberblick seines bisherigen Verhältnisses zur deutschen Nation, woraus sich denn von selbst ergeben mag, was zu seiner Würdigung und Einbürgerung bei uns bereits geschehen ist, und was noch zu thun übrig bleibt.

Seit die Schöpfer unserer eigenen klassischen Bühne, Lessing, Goethe und Schiller, Shakespeare als dem grössten aller dramatischen Dichter gehuldt haben, ist das Studium seiner Werke zu einem der wesentlichsten Bildungsmittel auch in Deutschland geworden und besonders hier hat er einen unermesslichen, noch immer wachsenden Einfluss geübt. Ihm verdanken unsere besten Dichter ihre fruchtbarsten Anregungen, unsere Schauspieler ihre höchsten Aufgaben, wir Alle unsere reinsten poetischen Genüsse. Seine Schöpfungen haben uns eine ganz neue Welt erschlossen, unsern Horizont erweitert, unser Denken vertieft, unser Gefühl geläutert, unsern Cha-

rakter gestählt, unsere Vorstellungen vermehrt, selbst unsere Sprache bereichert.

Von den Strahlen der britischen Dichtersonne ist kein Gebiet der Kunst und des veredelnden Wissens unberührt geblieben; sie hat uns mit durchdringender Leuchtkraft alle Höhen und Abgründe des Menschenherzens enthüllt, das Ewige im Vergänglichen gezeigt und der Aesthetik neue Bahnen erschlossen.

Es wird eine der wichtigsten Aufgaben unseres Jahrbuchs sein, die Spuren dieses gewaltigen Einflusses des englischen Dichters auf alle Gebiete geistigen Schaffens nachzuweisen, sowie letzteres selbst im Sinne und Geiste Shakespeare's anzuregen und zu fördern.

Das Studium der Alten, diese unerlässliche Grundlage aller echten Bildung, wird durch Shakespeare nicht verdrängt oder beschränkt, sondern vielmehr ergänzt und belebt. Dem feinsten Kenner der altgriechischen Tragödie werden sich auch die Mysterien der altenglischen am leichtesten enthüllen, und dieselbe Methode philologischer Interpretation, welche uns als Schlüssel zum Verständniss der attischen Dramatiker dient, muss angewandt werden um die Sprachräthsel Shakespeare's zu lösen. Denn, obwohl uns der britische Dichter in Blut, Sprache und Denkweise näher steht als die Alten, bietet uns sein volles Verständniss kaum geringere Schwierigkeiten.

Diese entspringen theilweise den schöpferischen Eigentümlichkeiten seines Stils, welche sein Verständniss unter allen Umständen erschwert haben würden, noch mehr aber der mangelhaften Beschaffenheit der uns überlieferten Texte, und endlich den grossen Wandlungen, welche die Sprache in einem Zeitraum von nahezu drei Jahrhunderten erfahren hat.

Die Wörter erhielten bei Shakespeare Werth und Bedeutung nach der Stellung, die er ihnen anwies; er schmolz vermischte Wortmünzen um und drückte ihnen frisches Gepräge auf; er durchbrach die conventionellen Redeformen und gab den Wörtern ihre ursprüngliche Kraft und Würde zurück; er bereicherte die Sprache durch kühne, meist glückliche und schlagende, oft aber auch seltsame, dunkle Wortbildungen, und gebot, indem er die mannigfaltigsten Charaktere aus allen Schichten der Gesellschaft in ihrer eigenen Redeweise einführte, über einen weit grösseren Wortschatz als irgend ein englischer Dichter vor oder nach ihm. Allein viele der ihm geläufigen Ausdrücke sind im Wechsel der Jahrhunderte veraltet, oder haben eine ganz andere Bedeutung erhalten, viele der von ihm geschaffenen Formen und syntaktischen Wendungen sind ganz aus dem modernen Sprachgebrauch verschwunden.

So erklärt sich's, dass selbst die genaueste Kenntniss der heutigen englischen Schrift- und Umgangssprache zum Verständniss Shakespeare's nicht ausreicht, dessen Werke ein eingehendes, auf die Quellen der Sprache zurückführendes und die Vorläufer und Zeitgenossen des Dichters genau erforschendes Studium erfordern.

Bekanntlich schrieb Shakespeare seine Dramen nur für die Bühne, die Veröffentlichung durch den Druck, mit unbegreiflicher Sorglosigkeit für seinen Nachruhm, der Spekulation verstümmelnder Nachschreiber und gewinnstüchtiger Buchhändler überlassend, so dass wir keine einzige von ihm selbst besorgte Ausgabe, sowie kein einziges seiner Dramen handschriftlich von ihm besitzen, um die Widersprüche und dunkeln Stellen der verschiedenen Texte danach ausgleichen und aufklären zu können.

Für eine annäherungsweise Herstellung des Urtextes auf Grundlage genauer Vergleichen der ältesten Quartos mit der Folioausgabe von 1623 (Fol. A) ist allerdings in England, wie in neuerer Zeit auch in Deutschland viel gethan; allein noch immer fehlt eine befriedigende kritische Ausgabe sämtlicher Dramen des Dichters, und bis zu der, noch unvollendeten *Cambridge-Edition* der Herren Will. Geo. Clark und John Glover, welche auf Grundlage der unveränderten Folio von 1623, unter dem Texte in bequemer Uebersicht nicht nur die ganze *Varia lectio* der alten Quarto- und späteren Folio-Ausgaben, sondern auch sämtliche Conjecturen späterer Herausgeber und Kritiker bis auf die neueste Zeit bringt, fehlte uns in Deutschland sogar das zu einer kritischen Ausgabe nöthige Material.

Da nun die Sicherstellung und nöthige Interpretation des Urtextes die Grundlage aller ernstgemeinten Shakespeare-Studien ist und bleiben muss, so ist dadurch auch unserm Jahrbuche seine wichtigste Aufgabe angewiesen. Zu ihrer Lösung werden am erfolgreichsten solche Gelehrte mitwirken, welche mit einer gründlichen Kenntniss des Altenglischen poetisches Verständniss und kritische Spürkraft verbinden. Doch können hier auch solche Gelehrte, welche Shakespeare hauptsächlich deshalb verehren, weil er ihnen rühmliche Gelegenheit bietet ihren scholiastischen Scharfsinn zu zeigen, sich wirkliche Verdienste erwerben.

Neben der philologischen Interpretation wird das Jahrbuch den scenischen Darstellungen der Dramen des Dichters eingehende Aufmerksamkeit widmen. Keine würdige Aufführung eines Shakespeare'schen Stücks soll unberücksichtigt bleiben, und es wird dabei Gelegenheit genommen werden die hervorragendsten und schwierigsten Charaktere zu beleuchten, sowie ihre Auffassung durch begabte

Künstler der Gegenwart mit derjenigen älterer berühmter Schauspieler zu vergleichen, soweit unsere Kunde zurtückreicht. Daran schliessen sich denn von selbst Abhandlungen über die Composition der einzelnen Stücke, sowie aufklärende historische und ästhetische Untersuchungen.

Ferner wird das Jahrbuch genauen Bericht erstatten von allen auf Shakespeare bezüglichen Schriften und die wichtigsten einer eingehenden Beurtheilung unterziehen. Kurz, es wird den ganzen Kreis der Shakespeare-Studien umfassen und alljährlich die Summe aller bemerkenswerthen Erscheinungen ziehen.

Zur würdigen Lösung solcher Aufgabe reichen selbstverständlich die Kräfte eines Einzelnen nicht aus: sie kann nur durch Arbeitstheilung, durch das harmonische Zusammenwirken Vieler ermöglicht werden.

Wir erlassen deshalb an alle Gelehrten, welche sich eingehend mit Shakespeare beschäftigt haben, die Einladung, sich an unserm Unternehmen zu betheiligen.

Es giebt in Deutschland so manchen feinen Kopf, der über dunkle Stellen seines Lieblingsdichters gebrütet und Licht hineingetragen, ohne passende Gelegenheit zu finden seine Bemerkungen weiteren Kreisen zugänglich zu machen; wir haben hin und wieder in Schulprogrammen vorzügliche, Shakespeare betreffende Abhandlungen gelesen, die durch ein passenderes Organ ganz andere Beachtung gefunden haben würden. Für solche und ähnliche Mittheilungen wird unser Jahrbuch den geeigneten Sammelplatz bieten. Es wird durch seine wissenschaftliche Haltung die Gelehrten zu befriedigen suchen, aber durch klare, allgemein fassliche Darstellung auch jedem Gebildeten zugänglich sein; es wird suchen, selbst solchen Freunden des Dichters, die seine Werke nur aus Uebersetzungen kennen, sich nützlich und unentbehrlich zu machen, und wird, wenn es seine Aufgabe richtig auffasst und erfüllt, dem deutschen Publikum ein treuer Berichterstatter, ein klares Spiegelbild aller Bestrebungen werden, die direkt oder indirekt, den Namen Shakespeare an der Stirn tragen.

(Schliesslich bemerken wir, dass gegenwärtiges Jahrbuch im Verlag von G. Reimer in Berlin erscheinen und durch alle Buchhandlungen zum Preis von Thlr. 3 pr. Jahrgang zu beziehen sein wird.

Die Mitgliedschaft der deutschen Shakespeare-Gesellschaft wird durch Einsendung des Jahresbeitrags von Thlr. 3 „an den geschäftsführenden Ausschuss der deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar“ erworben; jedes Mitglied erhält ein Exemplar des Jahrbuchs gratis.)



# Shakespeare in Deutschland,

Rede zur Shakespearefeier in Pforta den 23. April 1864

von

Professor Dr. August Koberstein.

---

Wir begehen heute eine Festfeier so eigenster Art, dass wir uns nach einer ihr gleichen oder auch nur ähnlichen in der Geschichte unseres Volks wohl umsonst umsehen dürften. Sie gilt der Erinnerung an einen Dichter, der weder durch Geburt noch durch Erziehung Deutschland angehört, der vielleicht niemals unsern vaterländischen Boden betreten, wohl nie unsere Sprache erlernt, noch weniger in ihr eins seiner Werke geschrieben hat, bei dem sich nicht einmal irgend ein wärmeres Interesse für unser Land und unser Volk zeigt, der vielmehr hin und wieder darauf ausgegangen zu sein scheint, die Deutschen seinen Landesgenossen verächtlich oder lächerlich zu machen. Dennoch feiern wir den Tag, an welchem dieser Dichter vor dreihundert Jahren der Welt geschenkt wurde, und nicht hier von uns allein wird er gefeiert. Seit lange hat es von vielen Orten Deutschlands her verlaudet, dass man

damit umgehe, diesen Tag festlich zu begehen, und sicherlich wird sich heute auch an diesen Orten erfüllen, was von dort aus verheissen, was von den zahlreichen Freunden und Verehrern des Dichters angeregt und vorbereitet worden ist. Ganz in unserer Nähe sind bereits seit Monaten umfassende und grossartige Einleitungen zu diesem Feste getroffen worden, und ebenda wird heute auch der Anfang zur Stiftung einer deutschen Gesellschaft gemacht werden, die den Namen des Dichters tragen und die sich über alle Theile des Vaterlandes verzweigen soll.

Was liegt diesem eifrigen Streben, was dieser freudigen Bewegung so vieler in dem höher gebildeten Theil unseres Volkes zum Grunde, den grössten Dichter einer uns gerade jetzt am wenigsten befreundeten Nation durch eine ähnliche Festfeier zu ehren, seiner Grösse in einer ähnlichen Weise zu huldigen, wie Deutschland vor fünfzehn und vor fünf Jahren die Geburtstage Goethe's und Schiller's gefeiert hat? Ist es die geistige Grösse des Mannes überhaupt, durch die er in der Geschichte der Menschheit hervorragt, und die Herrlichkeit seiner Werke, durch die er der Erste und Unvergleichlichste in der poetischen Gattung geworden ist, in der sich sein Genie am mächtigsten, mannigfaltigsten und fruchtbarsten gezeigt hat? Mag die eine noch so unmessbar sein, die anderen noch so weit über alles hinausreichen, was mit ihr auf demselben Gebiete dichterischen Hervorbringens in Vergleich gestellt werden könnte: aus beiden liesse sich erklären, weshalb er von der verhältnissmässig doch immer nur kleinen Zahl derjenigen unter uns, die tiefer in den reichen und ewigen Gehalt seiner Werke eingedrungen, die sich der ganzen Erhabenheit und Schönheit ihrer künstlerischen Anlage und Ausführung bewusst geworden sind, vor allen andern Dichtern des Alterthums und der Neuzeit der Heimath wie der Fremde bewundert wird; allein beide reichen bei weitem nicht aus, uns die begeisterte Liebe begreiflich zu machen, von der in unserm Vaterlande so unendlich viele, die nicht zu dem kleinen Kreise seiner gründlichern Kenner zählen, erfüllt sind, und die heute mit uns der lebendige Drang vereinigt, diese begeisterte Liebe in irgend einer Art zu bekrunden.

Was ist es also, das eine ausreichende Antwort auf die eben aufgeworfene Frage bietet? Um sie gleich in aller Kürze zu geben: Shakespeare ist uns kein fremder Dichter; er ist unter allen alten und neuen Dichtern des Auslandes bei uns nicht allein der populärste, er ist auch mehr, als es irgend ein anderer hat werden können, ein Eigenthum des deutschen Volks geworden, in welches England

sich mit uns theilen muss. Wir haben, indem wir verstanden, ihn unserer Literatur und unserer Bühne nach und nach einzubürgern, ihn uns darum so vollständig anzueignen vermocht, weil er, seiner urgermanischen Natur nach schon von vorn herein dem deutschen Geiste innerlichst verwandt, in seiner vollen Kraft, Fülle und Tonart nur unsere Sprache zu reden brauchte, um diese innere Verwandtschaft in jedem Wort zu bezeugen und auf die Eigenart unserer geistigen Natur Wirkungen auszuüben, als ob er in unserm Lande geboren und erzogen wäre, als ob er aus den innersten Tiefen, eben dieser unserer unverkümmerten und von fremden Anwüchsen befreiten geistigen Natur seine unsterblichen Werke unmittelbar herausgebildet hätte.

Fast anderthalb Jahrhunderte nach seinem Tode blieb Shakespeare den Deutschen so gut wie unbekannt. Zwar waren bereits zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts von englischen Schauspielertruppen, die Deutschland durchzogen und an einzelnen Fürstenhöfen oder in grossen Handelsorten spielten, verschiedene seiner Stücke, und darunter einige der allerberühmtesten, zu uns herübergebracht und aufgeführt, nachher auch für den damaligen Geschmack in unserer Sprache bearbeitet worden; allein der Name des Dichters scheint dabei nie genannt worden zu sein, und gewiss ist es, dass es bis jetzt nicht hat gelingen wollen, ihn in irgend einem von einer deutschen Hand geschriebenen Buche vor dem Jahr 1682 aufzufinden. Erst in diesem und in den nächsten zwanzig Jahren wird er von zwei namhaften Schriftstellern als der berühmte englische Tragicus erwähnt, jedoch ohne dass der eine oder der andere ein Stück von ihm gelesen oder auch nur in der Hand gehabt hätte. Ja noch im Jahre 1740 wusste einer der Männer, die mit zuerst einen belebenden und kräftigenden Einfluss der englischen Literatur auf die deutsche vermittelten, — wusste Bodmer so wenig von ihm, dass er ihn in zweien seiner Bücher als Verfasser des „Sommernachtstraums“ einmal Sasper, das andere Mal Saspar genannt hat, wahrscheinlich in Folge einer missverstandenen Verkürzung seines Namens in dem englischen „Zuschauer“.) Indess wurde in demselben Jahre doch auch schon die nähere Bekanntschaft der Deutschen mit ihm durch v. Borek's Uebersetzung des „Julius Cäsar“ in Alexandrinerversen, angebahnt. Allein es vergingen neue zwanzig Jahre bis zu dem Zeitpunkt, wo Shakespeare's Werke in weitem Umfange in Deutschland bekannt wurden, der Dichter uns näher rückte, sein Einfluss auf unser Drama

.) Spectator. Vergleiche über diesen Punkt die Notiz von K. Elze: „Bodmer's Sasper.“ D. R.

sich zu äussern anfang und die Aussicht sich eröffnete, dass er der-  
einst in unserer Literatur und auf unserer Bühne das volle Bürger-  
recht erlangen könne. Hierzu boten sich drei Wege: die Ueber-  
setzung seiner Stücke, ihre Zurichtung für das deutsche Theater,  
sowie ihre wirkliche Darstellung auf demselben, und die ästhetische  
Kritik. Auf alle drei haben sich auch Diejenigen vertheilt, die den  
Dichter bei uns so heimisch und uns mit ihm so vertraut gemacht  
haben, dass eine würdige Darstellung seiner Stücke nun schon seit  
einer langen Reihe von Jahren zu den Hauptaufgaben der deutschen  
Bühnenkunst gehört, und dass unsere grössten Meister in dieser Kunst  
der Ausführung einzelner Rollen in seinen Dichtungen, wenn nicht  
ausschliesslich doch vorzugsweise ihren Ruhm verdanken.

Auf eine Uebersetzung der sämtlichen Schauspiele Shakespeare's  
ging zuerst Wieland aus und lieferte von derselben in den Jahren  
1762 bis 66 zwei und zwanzig Stücke, die neun bis sechzehn Jahre  
später von Eschenburg überarbeitet, ergänzt und mit der Uebersetzung  
der noch fehlenden vervollständigt wurden. Beide Schriftsteller  
hatten aber, bis auf den „Sommernachtstraum“, alle übrigen Schau-  
spiele in deutsche Prosarede übertragen. Den Dichter in unver-  
kümmerter Schönheit der Form, mit Wahrung der vollen Eigenthüm-  
lichkeit seines Geistes deutsch reden zu lassen, unternahm erst auf  
der Grenze des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts Wilhelm  
Schlegel. Leider blieb seine Uebertragung unvollendet, eine Ueber-  
tragung, die wohl das Vollendetste ist, was die deutsche Ueber-  
setzungskunst jemals zu Stande gebracht hat, und womit nichts, auch  
nur entfernt, zu vergleichen sein dürfte, was der Art irgend eine  
ausländische Literatur dagegen zu stellen vermag. Was von der  
Gesamtheit der dramatischen Werke Shakespeare's noch unüber-  
setzt geblieben, überliess Schlegel seinem Freunde Tieck. Mit zwei  
Gehülfsen unterzog sich derselbe dieser Arbeit; und wenn ihre Lei-  
stung auch nicht die Vortrefflichkeit der Schlegelschen erreicht hat,  
so ist sie doch auch nicht so weit dahinter zurückgeblieben, dass  
wir uns an dieser Gesamtarbeit, an die sich nachher noch ver-  
schiedene andere Uebertragungen von mehr oder weniger dazu be-  
rufenen Schriftstellern angeschlossen haben, nicht als an einem im  
vollsten Sinne deutschen Shakespeare erfreuen könnten.

Als Wieland und Eschenburg den Dichter ihren Zeitgenossen  
näher gerückt, sein Verständniss ihnen erleichtert hatten, waren  
ihre Uebersetzungen, wie sie vorlagen, doch zunächst nur Gegen-  
stand der Lectüre. Noch war die ästhetische Bildung in Deutsch-  
land überhaupt, selbst in den Orten, die als Hauptpflegestätten der

aufblühenden Schauspielkunst gelten konnten, nicht so weit vorge-  
schritten, noch der Geschmack des Publikums, von dessen Empfäng-  
lichkeit und Beifall der Bestand und das Gedeihen der Bühne vor-  
zugsweise abhing, zu sehr theils an das Geringfügige und Unbe-  
deutende in den zeitherigen theatralischen Darstellungen, theils an  
die Uebersetzungen der steifen heroischen Tragödien der Franzosen  
und deren deutsche Nachbildungen gewöhnt, noch die Theorie der  
dramatischen Kunst zu wenig der Fesseln entledigt, in welche sie  
Gottsched eingeschnürt hatte: als dass selbst diejenigen Schauspiele  
Shakespeare's, die bald die populärsten bei uns werden sollten, da-  
mals nach jenen Uebersetzungen, ich will nicht sagen unverkürzt,  
sondern selbst ohne die allerbedeutendsten und gewaltsamsten Ab-  
änderungen hätten dargestellt werden können. Wurden doch sogar  
gleich nach dem Erscheinen der Wielandschen Uebersetzung hier und  
da in den gelesensten und einflussreichsten kritischen Zeitschriften Stim-  
men laut, die es geradezu in Frage stellten, ob mit dem Uebertragen der  
Shakespeare'schen Dichtungen in unsere Sprache der deutschen drama-  
tischen Dichtkunst und der Festigung des deutschen Geschmacks nicht  
mehr geschadet als genützt worden, und das zu einer Zeit, wo Lessing  
bereits mehrere Jahre zuvor es unumwunden ausgesprochen hatte, dass  
„wenn man die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen beschei-  
denen Veränderungen unsern Deutschen übersetzt hätte, es gewiss  
von bessern Folgen gewesen sein würde, als dass man sie mit dem  
Corneille und Racine so bekannt gemacht habe.“ So war es selbst  
ganz nothwendig, wenn sie auf die deutsche Bühne kommen sollten,  
ohne gegen den herrschenden Geschmack zu stark zu verstossen,  
und ohne die Gesetze der gangbaren Kunstlehren zu offenbar zu  
übertreten, sie einer mehr oder minder durchgreifenden Umarbeitung  
zu unterwerfen. Unter den derartigen Versuchen, die mit dem Aus-  
gang der sechziger Jahre anhuben und sich im folgenden Jahrzehent  
immer mehr anhäuften, waren die Bearbeitungen der Wieland-  
Eschenburgischen Texte, deren sich Schröder, der grösste Schau-  
spieler Deutschlands, unterzogen hatte, mit dem meisten Geschmack  
und der weisesten Abmessung alles Dessen ausgeführt, was nach  
den verschiedenen Bildungsgraden des Publikums dem Dichter ge-  
lassen, was ihm genommen, was ihm nach und nach wiedergegeben  
werden konnte. Dadurch hat sich Schröder mehr als irgend Jemand  
um die Einbürgerung des Dichters auf der deutschen Bühne ver-  
dient gemacht, mehr als irgend ein anderer Schriftsteller schon im  
vorigen Jahrhundert die Neigung des deutschen Publikums im  
Grossen und Ganzen dem Dichter gewonnen. Wie nöthig und un-

erlässlich es aber damals noch für Schröder war, sich bei seinen dahin zielenden Bemühungen dem Geschmack des Publikums anzu-  
bequemen, würde sich schon daraus ergeben, dass noch um die  
Mitte der neunziger Jahre Goethe sogar die grossartige Kunstform  
in Shakespeare's vollendetsten Schöpfungen nicht vollständig zu be-  
greifen und zu würdigen vermochte. Oder wird nicht etwa durch  
die Bearbeitung des „Hamlet“, die er in „Wilhelm Meister“ als die  
zweckmässigste für die Aufführung in Vorschlag bringt, dieses Werk  
in seinen Grundvesten erschüttert? Ja, hat unser Dichter nicht noch  
späterhin sich berufen gefühlt, an „Romeo und Julie“ sehr bedeu-  
tende Veränderungen vorzunehmen, Veränderungen, die dieser un-  
vergleichlichen Dichtung eben so wenig zum Vortheil gereichen  
dürften, wie die, welche Schiller an „Macbeth“ für erforderlich hielt?

Schon drei Jahre vor dem Erscheinen des ersten Bandes von  
Wiand's Shakespeare, bevor noch etwas von dem Vorhaben des  
Uebersetzens verlautet oder dieser selbst nur an ein solches Ün-  
ternehmen gedacht hatte, war, wie ich bereits andeutete, den zeitheri-  
gen, besonders von Frankreich her zu uns herübergekommenen und  
von Gottsched ausgebeuteten und verbreiteten, tief herabsetzenden  
und grundfalschen Urtheilen über die Werke des englischen Dich-  
ters, vornehmlich über seine Tragödien, mit grösster Entschiedenheit  
Lessing in den Literaturbriefen entgegengetreten. „Nicht den Fran-  
zosen“, rief er den deutschen Dramatikern zu, „nicht den Franzosen  
hättet ihr nachgehen, nicht sie euch zu Vorbildern nehmen sollen,  
wenn ihr uns mit einer der deutschen Empfindungs- und Denkart  
entsprechenden tragischen Kunst beschenken, wenn ihr den Grund  
zu einer volksthümlichen Bühne bei uns legen wolltet. Auf Shake-  
speare und auf seine grossen Zeitgenossen unter Englands Bühnen-  
dichtern musstet ihr euern Blick richten und von ihnen euch die  
Wege zeigen lassen, die ihr zur Erreichung eurer Absichten einzu-  
schlagen hattet. Selbst wenn nach den Mustern der Alten, deren  
Kunst die Franzosen meinen — und nach ihrem Vorgange ihr selbst  
euch einbildet — erneuert zu haben, oder die ihr mindestens zu  
erneuern hofft, selbst wenn darnach die Sache entschieden werden  
soll, ist Shakespeare ein weit grösserer tragischer Dichter als Cor-  
neille, den ihr mit den Franzosen über alle anderen stellt. Denn  
obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht ge-  
kannt hat, so kommt ihnen der eine doch nur in der mechanischen  
Einrichtung, der andere aber in dem Wesentlichen näher. Der  
Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonder-  
bare und ihm eigene Wege er auch wählt; und der Franzose er-

reicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt.“ — Mit diesem Urtheil Lessing's hatte die ästhetische Kritik nun auch ein richtiges Verständniss Shakespeare'scher Dichtung eingeleitet, womit denn das dritte Mittel in Wirksamkeit trat, durch welches sie ein Mitbesitzthum der deutschen Literatur und der deutschen Bühne werden sollte. Zunächst war es Lessing selbst, der acht Jahre später in der Hamburgischen Dramaturgie den Zeitgenossen den tiefern Einblick in einige Hauptgebilde der tragischen Kunst Shakespeare's eröffnete und an der Grösse und Hoheit dieser unvergleichlichen Dichternatur die Kleinheit und Kleinlichkeit der berühmtesten französischen Tragödienkünstler mit der ganzen Schärfe seines kritischen Geistes und seines grossartigen Witzes nachwies. Was von ihm angebahnt wurde, führten Gerstenberg, Herder und Lenz, Wilhelm Schlegel, Tieck und Andere weiter aus: am geistvollsten, gründlichsten und erfolgreichsten Herder, vornehmlich in den Blättern „von deutscher Art und Kunst“ und Wilhelm Schlegel in Schiller's „Horen“ und in den „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.“ — —

Shakespeare steht in seiner Dichtergrösse durch seine mit dem höchsten Kunstverstande gepaarte schöpferische Phantasie, durch den Reichthum seiner Erfindungen, die Grossartigkeit in der Anlage und die Gründlichkeit in der Ausführung seiner Stücke, durch Fülle und Tiefe der Gedanken, durch tragische und komische Kraft, durch seinen Witz und seinen Humor, durch seine tiefe und umfassende Kenntniss des menschlichen Herzens, wie es in allen nur möglichen durch Stand und Geschlecht, Alter und Bildung bedingten Verhältnissen und Lagen, in allen erdenklichen Stimmungen sich äussern kann und äussern muss, durch seine für jedes Gefühl, für jeden Gedanken, für jede Leidenschaft den treffendsten und angemessensten Ausdruck erfassende Sprachgewalt, durch die Kühnheit und Erhabenheit, den Glanz und die Pracht, das Schickliche und Ergreifende seiner bildlichen Rede, kurz durch die bewundernswürdigste Vereinigung aller Eigenschaften des wahrhaft grossen Dichters einzig in der Geschichte der Weltliteratur da. Das ist jetzt zu allgemein von den Einsichtigern in Deutschland anerkannt, als dass ich erst auf den Beweis davon einzugehen brauchte; schon das heutige Fest, wie es an vielen Orten unsers Vaterlandes gefeiert wird, zeugt dafür.

Auch ist es genugsam bekannt, wie jenes Wort Lessing's sich bewährt hat, das er den deutschen Dramatikern mahnend zurief, als er sie zuerst von den Franzosen auf Shakespeare verwies, das Wort:

dieser Dichter würde, wäre er schon früher den Deutschen bekannt und vertraut geworden, ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von den französischen Tragikern zu rühmen wisse; denn ein Genie könne nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von einem solchen, das Alles, wie es scheine, bloss der Natur zu danken habe und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecke. Oder, wer hätte nicht schon davon gehört, wie Lessing's eigene dichterische Begabung durch Shakespeare gehoben und gekräftigt; wer nicht, dass Goethe zu seiner ersten genialen und echtdeutschen Schöpfung durch Shakespeare angeregt, ja dass seine eigenthümliche Dichternatur erst durch ihn sich selbst klar und auf den rechten Weg geleitet worden? Wer wüsste nicht, welchen Einfluss Shakespeare auch auf Schiller's tragische Dichtung überhaupt, und welchen ganz besonders auf die Vollendung seiner beiden herrlichsten Werke, des „Wallenstein“ und des „Tell“ gehabt hat; wie endlich fast alles Grosse und Schöne, was unsere Dramatiker in der ernsten Gattung hervorgebracht haben, auf Shakespeare als leuchtendes Vorbild in mehr oder minder erkennbaren Zügen zurückweist, und wie er uns erst dahin geführt hat, dass der Grund zu einer nationalen Bühne hat gelegt werden können?

Dagegen scheint es mir bis jetzt weniger zu allgemeinem Bewusstsein gekommen zu sein, dass Shakespeare auch einer von den beiden Dichtern fremder Nationalität ist, die vor allen andern für uns die Befreier der heimischen Literatur überhaupt von Unnatur, willkürlicher Regel und einseitiger, befangener Nachahmung fremder Vorbilder geworden sind, die uns zur Natur, zur Unmittelbarkeit im dichterischen Hervorbringen zurückgeführt, zu einer selbständigen, volksthümlichen Dichtkunst, so weit wir uns derselben schon rühmen können, verholfen haben. Indem ich den Andern, — und wen könnte ich darunter sonst wohl meinen, als Homer? — hier nur nenne, will ich einige Augenblicke insbesondere bei dem Einfluss verweilen, den in dieser Beziehung Shakespeare auf unsere schöne Literatur ausgeübt hat. Vieles, was ich von ihm zu sagen habe, wird ja auch von Homer gelten, nur hat des letztern Einfluss kein so unmittelbarer sein können, da die poetische Hauptgattung unserer neuen Literatur nicht das Epos, sondern das Drama war und ist, in diesem der eigentliche Schwerpunkt der reformatorischen Bewegung ruhte, die mit Lessing anhub, und da von der Bühne aus in viel weiteren Kreisen und in viel energischerer Weise auf die geistige Bildung der Nation gewirkt werden konnte, als durch das Buch, über welches die Wirksamkeit epischer Dichtung in der Neuzeit doch nicht hinausgeht.



Die neudeutsche Dichtung hub unter allgemeinen Zeitverhältnissen und besondern Umständen an, die für ihre Anfänge und ihre gedeihliche Weiterentwicklung so ungünstig waren, wie nur irgend möglich. Der fruchtbarste Boden, auf dem wahre und echte Poesie erwachsen, aus dem sie nie versiegende Säfte, einen nimmer veralternden Gehalt ziehen kann, ist das rührige, thatkräftige Leben einer geistig begabten Nation in der ganzen Fülle seiner Erscheinungen, mögen sie der Vergangenheit, mögen sie der Gegenwart angehören; die Luft, die ihr das rechte Gedeihen bringt, ist der Geist gesunder Volksthümlichkeit, der in freier Bewegung alle bildenden Kräfte weckt und einigt, alle Entwicklung und Bildung erfrischend durchdringt. Das Leben des deutschen Volks war aber zu der Zeit, von der ich spreche, gebrochen und zusammenhanglos, verkümmert und gehemmt, in sich gelähmt und erstarrt. Alle Aeusserungen und Erscheinungen des politischen Lebens blieben auf lange hin, wenn sie die Gesamtheit des Reichs betrafen, kläglich und schnachvoll, traten sie aber an einzelnen Gliedern desselben hervor, so waren sie nur zu oft verrätherische Zeichen eines selbstsüchtigen, engherzigen, vaterländische Gesinnung verläugnenden Strebens.

War so die Nation in ihrem politischen, wie in ihrem religiösen Bestande und Leben ohne innere Einigung und gesunde, kräftige Regsamkeit und damit ausländischen Einflüssen und Beeinträchtigungen ihrer Eigenart nur zu sehr ausgesetzt und nachgebend: so war sie diess Alles nicht minder in ihrer geistigen Bildung, in ihren Sitten, in den äussern Lebensformen, in den Abstufungen der Gesellschaft, ja eine lange Zeit in der Sprache.

Zwei Stände hatten sich das Mittelalter hindurch in die Herrschaft über die Masse des Volkes getheilt, die Geistlichkeit und der Adel. Jene war von Anbeginn an die Trägerin und Pflegerin gelehrter Bildung gewesen. Weil sich bei ihr alle Lehren und alles Wissen in den Ausgangspunkten auf die Urkunden und Ueberlieferungen der römischen Kirche bezog, so wurde die Sprache Roms nicht bloss für die kirchliche, sondern auch für die ihr dienstbar gemachte weltliche Wissenschaft, soweit sie unter den Händen der Geistlichkeit gedieh, das ausschliessliche Organ. Der Adel war seit der Zeit, wo er sich in Einrichtungen des Ritterwesens von dem übrigen Volk schroffer abschloss, der Tonangeber für Alles, was in geistlicher und sittlicher Beziehung als feine Weltbildung galt, und Frankreich lieferte dazu die Vorbilder: bereits im dreizehnten Jahrhundert umschlangen von dort aus Hunderte von Fäden in herüber-

genommenen Sitten und Angewöhnungen, in verpflanzten Begriffen und Ausdrücken, ja in der gesammten Rede- und Empfindungsweise des ritterlichen Adels das deutsche Leben.

Die geistliche Wissenschaft verzweigte und erweiterte sich seit der Gründung der Universitäten, der Einführung des römischen Rechts und der Wiederbelebung des klassischen Alterthums zu den einzelnen Facultätswissenschaften, und ein eigener Gelehrtenstand schloss sich fortan in Allem, was geistige Bildung betraf, den nicht gelehrten Ständen gegenüber noch viel schroffer in sich ab, als es früher der geistliche und der Ritterstand den Laien und den Nichtadeligen gegenüber gethan hatte. Er behielt das Lateinische als seine Sprache bei, er brachte nur sie allein in Lehre und Schrift zur Anwendung. Was noch mehr: je entschiedener die neue Wissenschaft nach freierer Bewegung und nach einem höhern, innern Gehalt strebte, desto tiefer suchte sie ihre Wurzeln in das römische und griechische Alterthum zu treiben, desto eifriger bemühten sich ihre Pfleger, aller geistigen Bildung, die aus dem heimischen Boden erwachsen war, die vaterländischen Geist athmete, den Rücken zuzukehren und sich in die reichere, feinere und glänzendere einer abgestorbenen Welt zu versenken. Und wie stand es zur selben Zeit um Deutschlands hohen und niedern Adel? Wo er sich nicht rohen und wilden Neigungen überliess, wo er nach Weltbildung, nach feiner Sitte strebte und höhern Lebensgenüssen nachging, da wandte er sich nach Frankreich. Dorthin zu reisen, um ihre von undeutschen Lehrmeistern geleitete Erziehung zu vollenden, war für die fürstliche und adelige Jugend unseres Volks, die nicht an der Scholle klebte, fast zur unerlässlichen Pflicht geworden. Französische Sitten, französische Sprache, französische Literatur drangen mit aller Macht bei uns ein und beherrschten die Höfe und die Edelsitze, an denen weltmännisches Wesen Eingang gefunden hatte. Der gebildetere Theil des deutschen Adels hatte im Beginn des siebzehnten Jahrhunderts die Wurzeln seines geistigen und sittlichen Lebens eben so wenig im Vaterlande, wie der deutsche Gelehrtenstand.

Und diese beiden Stände waren es nun, die den Anlauf nahmen, die alte Volksdichtung, die sie vorfanden und verachteten, ganz zu verdrängen und an ihrer Statt den Deutschen eine neue Kunstdichtung zu schaffen. Das Eine gelang ihnen bald, und man darf sagen, im Ganzen vollständig; mit dem Andern scheiterten sie kläglich, und es mussten im Verlauf von anderthalb Jahrhunderten viele neue Versuche gemacht werden, damit wir auf mancherlei Um- und Irrwegen erst nach und nach dem Ziele näher kämen, welches Opitz und

seine Zeitgenossen und Nachfolger vergeblich erstrebt hatten, weil sie dazu ganz andere Wege einschlugen, als auf welchen es erreichbar war. Erst als der poetische Gesichtskreis durch das Auftauchen neuer, bis dahin unbekannt oder unbeachtet gebliebener Erscheinungen in der Fremde und in der Heimath sich erweiterte, die ästhetische Kritik die Nebel vertrieb, in denen unsere Dichter lange umhergetappt waren, und in dem zunehmenden Verständnisse der Homerischen Gesänge und der dramatischen Werke Shakespeare's die grossen Lichter am poetischen Himmel aufgingen, sollten die rechten Wege zu jenem Ziel gefunden werden.

Als der deutsche Gelehrtenstand unter Opitzens Vortritt und Führung und unter der Theilnahme und Begünstigung des gebildeteren Theils unsers Adels die Neugestaltung der deutschen Poesie unternahm, hatte er sich im Anschluss an seine Lehrmeister und nächsten Vorbilder unter den neuern Ausländern dem Glauben an die unbedingte und alleinige Mustergültigkeit der alten klassischen Poesie in dem Grade hingegeben, dass für die neuere Zeit keine andere Dichtung für voll gelten sollte, als eine solche, die gleichsam aus dem Schoosse der klassisch-gelehrten Bildung geboren, das treue Abbild der antiken wäre, wie sie in der damaligen Gelehrtenwelt aufgefasst und verstanden, oder vielmehr gründlich missverstanden wurde. Diess hielt man, wie in Frankreich und in Holland, so auch in Deutschland für erreichbar, sobald man beim Dichten nur genau dieselben Regeln befolgte, nach welchen, wie man sich einbildete, die antiken Dichter sich bei ihren Hervorbringungen gerichtet hätten. Diese Regeln aber meinte man theils schon in einzelnen kunsttheoretischen Werken des Alterthums niedergelegt zu finden, theils hatten neuere Theoretiker sie aus den antiken Dichtungen, wie sie dieselben verstanden, abstrahirt und so aus den einen und den andern eigene vollständige Regelsysteme oder Poetiken zu Stande gebracht. Diess war zunächst im Auslande geschehen und da auch, namentlich in Frankreich, zuerst im Dichten zur Anwendung gekommen. Darum hielten sich die Väter der neu-deutschen Dichtung von vornherein an die Franzosen und deren treueste Nachtreter, die Holländer, ahmten diese und nicht unmittelbar die Alten nach, ohne sich aber je die Frage vorzulegen, wie denn diese letztern zu jenen Regeln gekommen wären, und ohne auch nur entfernt zu ahnen, dass alle echte Production älter sei, als die Theorie darüber, dass also auch die vorzüglichsten Dichtungen des Alterthums eher vorhanden gewesen seien, als die erst aus ihnen von den antiken Kunstlehrern abstrahirten Regeln. Eine solche

in Frankreich begonnene, in Deutschland eingedrungene Verkenntung und völlige Umkehrung des wahren Sachverhalts musste unsere Dichter im siebzehnten Jahrhundert schon allein zu den unsäglichsten und traurigsten Verirrungen verleiten. Sie zogen sich auch noch tief in das folgende Jahrhundert hinein, ja das erste eigentlich methodisch ausgeführte, und für eine Zeit lang zu grossem Ansehen gelangende kunsttheoretische Werk in deutscher Sprache, Gottsched's „kritische Dichtkunst“ befestigte die Dichter noch mehr in dem Glauben an die unbedingte Mustergültigkeit der Alten, in dem Glauben an die Richtigkeit des Weges, durch genaue Befolgung der Regeln die antike Dichtkunst gleichsam wieder neu beleben zu können, und in dem Glauben an die Franzosen als an diejenigen unter den Neuern, die die Alten am besten verstanden, die Regeln, es ihnen gleich zu thun, am richtigsten und geschicktesten angewandt hätten, die daher auch die besten Lehrer für die deutschen Dichter abgeben könnten. Zwar bewies ein Jahrzehent später Breitinger in seiner „kritischen Dichtkunst“, dass die Meisterwerke der antiken Poesie nicht nach den Regeln gemacht sein könnten, diese vielmehr erst aus jenen abgezogen worden seien; zwar trat er auch mit seinem Freunde Bodmer in entschiedenster und erfolgreichster Art der Lehre Gottsched's entgegen, dass überhaupt ein echtes Dichtwerk nach gegebenen Regeln, also auf mechanische Weise, zu Stande kommen könnte. Allein der Glaube an die alleinige Mustergültigkeit der Alten und das Anschliessen an diejenigen Ausländer, die man für die glücklichsten und vorzüglichsten Wiederer neuerer der antiken Dichtung und namentlich der immer mehr in den Vordergrund tretenden dramatischen Gattung hielt, dauerte fort: unsere schöne Literatur blieb in knechtischer Abhängigkeit von fremden Vorbildern, war noch immer ungleich mehr blosser Nachahmung, als selbständiges Erzeugniss; viel mehr das Werk der Studierstube, als die Blüthe eines volksthümlichen Geisteslebens, viel eher ein erkünsteltes Product der Gelehrsamkeit, als ein aus dem Boden nationaler Eigenthümlichkeit frei emporgeschossenes organisches Gebilde. Noch war das inhaltsschwere Wort von Hamann nicht ausgesprochen und noch weniger durch Herder erläutert und verbreitet: „die Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts.“ Noch fehlte es immer in Deutschland an dem Glauben, dass es auch noch andere wahre und echte Poesie geben könne, als die antike oder die ihr nachgekönstelte; noch — ich will nicht sagen — an der Einsicht, sondern selbst an der Ahnung, dass die Poesie der Alten eine durchaus eigenartige, durch Himmelsstrich und Naturumgebung, durch Reli-

gion und Geschichte, Sitte und Lebensweise und wie viele andere Dinge noch, in ihrem innern Wesen, wie in ihren äussern Formen, mannigfaltig bestimmte und bedingte sei, dass also eine Wiedergeburt derselben, da wo alle jene bestimmenden und bedingenden Einflüsse sich von Grund aus geändert haben, zur völligen Unmöglichkeit werde, eine bloss oder doch vorzugsweise nur auf Aeusserlichkeiten gerichtete Nachbildung es aber nimmermehr bis zu lebensvollen, von einem volksthümlichen Geiste erfüllten Erzeugnissen bringen könne.

Bevor es dazu kommen und dem Grundübel der zeitherigen neuern poetischen Literatur in Deutschland abgeholfen werden konnte, musste zweierlei, sich wechselseitig Bedingendes, geschehen. Fürs Erste musste untersucht werden, ob die zeitherigen Verfasser theoretischer Werke über die Dichtkunst oder über einzelne Gattungen derselben, nach denen sich die Dichter bei ihren Erfindungen vorzugsweise oder ausschliesslich richteten, denn auch wirklich das eigentliche Wesen der antiken Poesie erkannt und bestimmt, den wahren Charakter ihrer verschiedenen Gattungen und Arten ermittelt und festgestellt, die empfehlenswerthesten Muster unter den alten Dichtern herausgefunden und die ihnen eigenthümlichen Vorzüge in das rechte Licht gesetzt hätten, und wenn diess nicht geschehen, dann musste diess Alles zur ersten und wichtigsten Aufgabe der ästhetischen Kritik gemacht und mit dem vollsten Ernste und der strengsten Gewissenhaftigkeit diese Aufgabe zu lösen versucht werden. Fürs Zweite musste sich auf irgend eine Weise den Deutschen die Ueberzeugung aufdrängen, dass auch noch anderswo, als im klassischen Alterthum, und, ohne dass dessen Poesie dazu die Muster abgegeben, ja ohne darauf einigen ersichtlichen Einfluss ausgeübt zu haben, wahre und echte Dichtung hervorgebracht worden sei und gefunden werde. Jener Aufgabe unterzog sich Lessing und löste sie aufs bewundernswürdigste. Diese Ueberzeugung fing an sich Bahn zu brechen, als seit dem Ende der fünfziger Jahre zugleich mit einigen neuen, im Auslande erschienenen Erläuterungsschriften überlängst bekannte, oder erst eben bekannt werdende Dichtwerke des Alterthums und der Neuzeit, den Deutschen eine Reihe poetischer Erzeugnisse aus verschiedenen Zeiten und Ländern theils unmittelbar zugeführt, theils näher gerückt worden. Denn dadurch wurden, besonders durch Herder's Vermittelung, ganz neue Ideen über die ersten Quellen, das ursprüngliche Wesen, die früheste und unmittelbarste Bestimmung der Poesie geweckt und in Umlauf gesetzt, die Begriffe von Originalität und Nationalität im dichter-

sehen Hervorbringen zu grösserer Schärfe und Anschaulichkeit erhoben, die Unterscheidung zwischen Natur- oder Volksdichtung und Kunstposie zuerst in Anregung gebracht und die Aufmerksamkeit auf den eigenthümlichen Werth der erstern hingelenkt, endlich der Anfang gemacht zu einer genetischen Auffassung eines jeden poetischen Werkes in seinem zeitlichen und räumlichen Zusammenhange mit der geschichtlichen Entwicklung des Volkes, unter dem es entstanden.

Und hierbei sowohl, wie bei Lessing's grosser kritischen Läuterung der Kunstlehre, erwiesen sich nun vor allen andern Dichtungen von der gewaltigsten, nachhaltigsten und wohlthätigsten Mitwirkung die Homerischen Gesänge und die dramatischen Werke Shakespeare's, die ersteren mehr mittelbar und sichtlich erst in etwas späterer Zeit, die letzteren ganz unmittelbar und sofort. In der einen Beziehung brauche ich nur daran zu erinnern, welche Mittel Lessing aus Homer, welche andere aus Shakespeare's Dichtungen gewann zur Begründung und Erhärtung seiner Ideen im Laokoon und in der Hamburgischen Dramaturgie. In der andern beziehe ich mich zunächst auf jene bereits angeführte Aeussderung Lessing's in den Literaturbriefen, wonach er sich von Shakespeare's Einfluss auf die deutsche Poesie mehr als von dem irgend eines andern Dichters fremder Nationalität einen höhern Aufschwung unserer dramatischen Literatur und die Gründung einer wirklich volksthümlichen Bühne versprach, weil ein Genie nur von einem Genie entzündet werden kann und am leichtesten von einem solchen Genie, das, wie es scheine, Alles bloss der Natur zu danken habe.

In demselben Jahre, in welchem der jene Aeussderung enthaltende Literaturbrief geschrieben und gedruckt wurde, erschien in England Young's Schrift „über die Originalwerke“. Gleich im folgenden Jahre wurde sie durch einen Auszug und durch zwei Uebersetzungen in Deutschland bekannt und erregte durch ihren Inhalt die grösste Aufmerksamkeit. Die zeitherigen kunsttheoretischen Systeme wurden dadurch, wenn auch nicht völlig über den Haufen geworfen, so doch von Grund aus erschüttert. Hier war zuerst der Unterschied zwischen genialer und gelehrter Dichtung, zwischen Originalität und Nachahmung im Produciren scharf ins Auge gefasst und mit Einsicht und Geschick versucht, die herrschende Meinung der Gelehrten zu beseitigen, dass die Alten bereits in allen Gattungen der Poesie schlechthin das Höchste und einzig Rechte geleistet hätten, und dass die Neuern sich ihren Leistungen nur in Nachbildungen annähern, nie etwas denselben Gleiches auf eignen We-

gen und in voller Selbstständigkeit schaffend hervorbringen könnten. „Wir wollen,“ sagte Young, „die vortrefflichen Schriften der Alten nicht verachten, sondern bewundern; aber wir wollen sie nicht ausschreiben. Lasst uns unsern Verstand durch den ihrigen nähren; nicht ersticken. Wenn wir lesen, so lasst unsere Einbildungskraft von ihren Reizen entzückt werden; wenn wir schreiben, so lasst unsern Verstand sie ganz aus den Gedanken verdrängen. Gehet mit Homer selbst so um, wie der cynische Philosoph mit Homer's königlichem Bewunderer umging: gebietet ihm, auf die Seite zu treten, um nicht die Strahlen unsers eigenen Genies von unsern Schriften abzuhalten; denn unter einer andern Sonne kann kein Original entspringen und nichts Unsterbliches zur Reife kommen. Folget Homer's Fusstapfen bis zu der einzigen Quelle der Unsterblichkeit nach; trinket da, wo er trank, auf dem wahren Helicon, nämlich an der Brust der Natur. Ahmet nach, aber nicht die Schriften, sondern den Geist. Lasst uns unsere Werke mit dem Geiste und mit dem Geschmack der Alten, aber nicht mit ihren Materialien auführen.“ Seneca habe gesagt, in uns sei ein heiliger Gott. In Absicht auf die sittliche Welt sei das Gewissen, in Absicht auf die Welt des Geistes das Genie der Gott in uns. Das Genie könne uns in der Composition ohne die Regeln der Gelehrsamkeit in Ordnung bringen, sowie das Gewissen uns im Leben ohne die Gesetze des Landes in Ordnung bringe. Ein männliches Genie komme aus der Hand der Natur; wie die Pallas aus dem Haupte des Zeus kam, in völliger Grösse und Reife. Von dieser Art sei das Genie Shakespeare's gewesen. Er habe kein Wasser unter seinen Wein gemischt und sein Genie nicht durch eine verdorbene Nachahmung erniedrigt. Auch der Berühmteste unter den Alten hätte uns nicht mehr geben können, als er uns gegeben habe. Vielleicht würde er weniger gedacht haben, wenn er mehr gelesen hätte; aber wenn ihm auch alle andere Gelehrsamkeit gefehlt, habe er doch zwei Bücher vollkommen verstanden, die manchen unter den tief sinnigsten Menschen unbekannt seien: das Buch der Natur und das Buch des Menschen. Diess seien die Brunnquellen, woher die castalischen Ströme der Originalcomposition fliessen. —

Zwei Jahre nach dem Auszuge und den Uebersetzungen von Young's Schrift erschien der erste Band von Wieland's Shakespeare, und schon im nächsten Jahre ward das Werk gedichtet, in welchem der deutsche Geist zuerst sich seiner Freiwerdung von dem alten Regelzwang bewusst wurde, die erste grosse Erfindung von durch und durch deutsch-volksthümlichem Charakter, in der Gattung, auf

deren Neugestaltung Shakespeare's Einfluss auf unsere schöne Literatur überhaupt sich zunächst und am unmittelbarsten zeigen sollte, Lessing's „Minna von Barnhelm“. Und kaum hatte Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie die französische, das Drama betreffende Kunstlehre, der man so lange in Deutschland gehuldigt hatte, mit stäter Berufung auf Shakespeare, als ein auf Missverständniss der Aristotelischen Poetik und auf willkürlichen Annahmen beruhendes Machwerk erwiesen, als er mit seiner „Emilia Galotti“ an die Stelle der den Franzosen nachgekönstelten heroischen Tragödie das in echt deutschem Geiste erfundene und ausgeführte bürgerliche Trauerspiel setzte, das sich in seiner „Miss Sara Sampson“ bereits siebzehn Jahre früher angekündigt hatte.

Es kam das Jahr 1773. Wie sich mit ihm die bisherige unfreie Poesie in der Vollendung ihres Hauptwerkes nach fünf und zwanzigjähriger Arbeit daran, in der Vollendung des Klopstock'schen Messias gleichsam abschloss, so traten in diesem Jahre auch die drei unzweideutigsten und verheissungsvollsten Zeugnisse ans Licht, dass die Zeit der Vollfreiheit für unsere Dichtung begonnen habe: Goethe's „Götz von Berlichingen“, Bürger's „Lenore“ und Herder's Beiträge zu den Blättern „von deutscher Art und Kunst“; alle drei aber waren entweder unter dem theils unmittelbaren, theils mittelbaren Einflusse Shakespeare's entstanden, oder verkündigten in begeisterten Worten seine Grösse und Herrlichkeit. Was Lessing nur mehr angedeutet, das hatte Herder in dem zweiten jener Beiträge, in dem Aufsätze über Shakespeare, ausgeführt, dass dieser Dichter in seiner Kunst sich als ein eben so grosser Meister zeige, wie der grösste Tragiker des griechischen Alterthums, und dass kein dramatischer Dichter je das Höchste in seiner Kunst erreichen, nie seine Nation auf die Dauer ergreifen und begeistern könne, der, wenn auch noch so reich begabt, nicht wie Sophokles und wie Shakespeare aus der Fülle des Lebens und aus der eigenartigen Denk- und Empfindungsweise seiner Zeit und seiner Nation herausdichte, daraus die Seele, den Körper und das Mark seiner Gebilde entnehme. —

Wie Vieles hätte ich noch zu sagen, wollte ich, soweit meine Einsicht und meine Kräfte reichen, meinem Gegenstande völlig gerecht werden. Ich stehe davon ab und berühre zuletzt nur noch eine Besorgniss, die Herder am Schluss jenes Aufsatzes als eine trübe Ahnung ausgesprochen hatte. Ihm war der Gedanke traurig, dass auch Shakespeare immer mehr veralten könne, dass, da Worte und Sitten und Gattungen der Zeitalter wie ein Herbst von Blättern welken und absinken, wir schon zur Zeit aus diesen grossen Trüm-



mern der Rittersnatur so weit heraus seien, dass selbst Garrick, der Wiedererwecker und Schutzengel auf seinem Grabe, so viel habe ändern, auslassen, verstümmeln müssen, und bald vielleicht, da sich Alles so sehr verwische und anderswohin neige, auch sein Drama der lebendigen Vorstellung ganz unfähig werden und eine Trümmer von Kolossus, von Pyramide sein werde, die Jeder anstaune und Keiner begreife. „Glücklich,“ fährt Herder sodann fort, „glücklich, dass ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn begreifen konnte, und wo Du, mein Freund, der Du Dich bei diesem Lesen erkennst und fühlst, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmt, wo Du noch den süßen und Deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unserer Sprache unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen! Ich beneide Dir den Traum, und Dein edles deutsches Wirken lasse nicht nach, bis der Kranz dort oben hange. Und solltest Du alsdann auch später sehen, wie unter Deinem Gebäude der Boden wankt, und der Pöbel umher still steht und gafft und höhnt, und die dauernde Pyramide nicht alten ägyptischen Geist wieder aufzuwecken vermag: — Dein Werk wird bleiben und ein treuer Nachkomme Dein Grab suchen und mit andächtiger Hand Dir schreiben, was das Leben fast allen Würdigen der Welt gewesen: voluit! quiescit!“

Der Freund, an den sich die zweite Hälfte dieser Schlussrede richtete, war Goethe, das Denkmal aus unsern Ritterzeiten der „Götz von Berlichingen“, den Herder hiermit der deutschen Nation zuerst ankündigte. Die trübe Ahnung aber, welche sich in der ersten Hälfte aussprach, hat sich zeither nicht erfüllt. Shakespeare's Werke leben in unsern Tagen nicht bloss auf der englischen, sondern auch auf der deutschen Bühne in ihrer unverwelklichen Jugendfrische fort; sie sind bei uns in demselben Maasse, in welchem ihr Verständniss durch das Buch zugenommen und der unvergleichliche Kunstverstand des Dichters gewürdigt worden, aus früherer Verstümmelung und Umarbeitung zu ihrer ursprünglichen Gestalt nach und nach zurückgeführt und so zur Darstellung gebracht worden; sie sind, wie ich gleich anfangs sagte, jetzt ein Eigenthum auch unsers Volks, und gewiss werden die Deutschen dabei auch, so lange sie dem bessern Theil ihrer Natur treu bleiben, nie vergessen, was sie alles in dem Besten ihrer heimischen Literatur Shakespeare's Einfluss zu danken haben. —

# Ueber Shakespeare's Sonette.

Ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt

von

**N. Delius.**

Schon als Sie, lieber Freund, mir die Ehre erwiesen, Ihre schöne Verdeutschung der Sonette unsres Dichters mir zu widmen, und wiederholt bei späteren Begegnungen, zuletzt noch bei unserem Zusammensein in Weimar, haben Sie mich aufgefordert, Ihnen in einer etwas ausführlicheren Auseinandersetzung die Ansicht mitzutheilen, welche ich mir von dem Verhältniss der Sonette Shakespeare's zu Shakespeare's Persönlichkeit und Lebensstellung gebildet habe. Ich komme hiermit endlich Ihrem Wunsche nach und citire zum Eingang dieses Sendschreibens zunächst das Wesentlichste von Dem, was ich in der Einleitung zu meiner Ausgabe der Sonette (Shakespeare's Poems S. 113—115) gesagt habe. Ich citire es, nicht wegen des darin ausgesprochenen Urtheils, das ja erst näher begründet werden soll, sondern wegen des dort zusammengestellten Thatsächlichen, auf dessen Einzelheiten wir doch bei jeder derartigen Untersuchung immer wieder zurückkommen müssen.

„Die älteste Ausgabe der Sonette Shakespeare's erschien im Jahre 1609 mit folgendem Titelblatt:

*Shake-speares Sonnets. Neuer before Imprinted. At London. By G. Eld for T. T. and are to be solde by William Aspley.*

Dass T. T., der Verleger des Buches, Thomas Thorpe hiess, erhellt aus der Eintragung seines Verlagsartikels in die Buchhändlerregister: 20. May 1609. Tho. Thorpe. — A booke called Shakespeare's

**Sonnets.** — Dass aber der Dichter selbst an dieser Ausgabe seiner lyrischen Gedichte durchaus unbetheiligt war, ergibt sich daraus, dass nicht er, sondern der Verleger die Widmung des Buches verfasst hat, und zwar in folgender Weise:

*To the onlie Begetter of these insuing Sonnets Mr. W. H. all happiness and that eternitie promised by our everliving Poet wisheth the well-wishing Adventurer in setting forth. T. T.*

Wie es nach den gesucht affectirten Worten dieser Dedication scheint, widmet also Thomas Thorpe, der sich auf diese Veröffentlichung eingelassen hat, die folgenden Sonette dem Mr. W. H. als Demjenigen, der allein sie beschafft oder allein die Ausgabe veranlasst hat und wünscht ihm zugleich alles Glück und jene ewige Dauer, welche der Dichter in diesem Gedichte dem Gegenstande derselben verheissen hat. — Die Kritiker aber, welche *the only Begetter* nicht in diesem natürlichsten Sinne, sondern in dem des einzigen Veranlassers dieser Sonette auffassen, identificiren demgemäss den Mr. W. H. mit dem jungen Freunde, an welchen der Dichter den grössten Theil dieser Sonette gerichtet hat, und diesen Freund wieder mit irgend einer bekannten oder unbekannten, wirklichen oder fingirten, Persönlichkeit der Zeit: mit William Herbert, Grafen von Pembroke; mit Henry Wriothesley, Grafen von Southampton; mit William Hart, einem Neffen des Dichters; oder mit einem unnachweislichen William Hughes, wie Tyrwhitt mit einer Beziehung auf ein von ihm vermuthetes Wortspiel im 20. Sonette gewollt hat. Alle diese Deutungsversuche scheitern an inneren und äusseren Widersprüchen und müssen auch daran scheitern, wenn diese Sonette, wie es das Wahrscheinlichste ist, weder Beziehungen auf bestimmte Personen noch Anspielungen auf wirkliche Erlebnisse des Dichters enthalten, sondern freie Erzeugnisse einer dichterischen Phantasie sind, welche die Verhältnisse erst fingirt, um sie dann in diesen Gedichten poetisch zu behandeln.“

„Die erste Notiz dieser Sonette findet sich in der oft erwähnten Stelle der *Palladis Tamia, Wit's Treasury* von Francis Meres (1598), wo noch vor den Dramen Shakespeare's dessen epische und lyrische Gedichte rühmend erwähnt werden: *As the soule of Euphorbus was thought to live in Pythagoras, so the sweete wittie soule of Ovid lives in mellifluous and honytongued Shakespeare; witnes his Venus and Adonis; his Lucrece; his sugred sonnets among his private friends, etc.* — Shakespeare's Sonette mussten also bereits im Jahre 1598, wenn auch nur handschriftlich unter seinen Freunden verbreitet, hinlänglich bekannt sein, dass Meres sich auf sie, wie auf die be-

reits gedruckten andern Werke, in solcher Weise beziehen durfte. Mit Ausnahme von zweien derselben (Sonett 138 und 144), die im folgenden Jahre, 1599, im *Passionate Pilgrim* erschienen, scheinen die Sonette auch fernerhin nur im Manuscript circulirt zu haben, bis der in der oben citirten Widmung erwähnte Mr. W. H. sie sammelte und dem Verleger Thomas Thorpe zum Druck übergab. Die Anordnung der Sonette scheint dabei so ziemlich dem Zufall überlassen zu sein, denn wenn auch hie und da diejenigen, die dasselbe Thema in verschiedenen Variationen behandeln, zusammengestellt sind, so stehen doch andererseits Sonette, die offenbar zusammengehören oder denselben Ton anschlagen, in Thorpe's Ausgabe von einander getrennt, und ein systematisch nach Inhalt oder Chronologie der Abfassung durchgeführter Plan lässt sich nirgendwo erkennen. Anderer Meinung sind freilich manche Kritiker, z. B. Ch. Armitage Brown in seinem Buche *Shakespeare's Autographical Poems*, welcher in der zufälligen Reihenfolge der Sonette bei Thorpe ein ganzes Gedicht in sechs Abtheilungen, eine wirkliche Lebens- und Liebesgeschichte des Dichters, und in den Sonetten selbst die Stanzas dieses Gedichtes findet. Brown gruppirt die Sonette, oder Stanzas, wie er sie nennt, folgendermassen:

*First Poem.* — Stanzas 1—26. *To his Friend, persuading him to Marry.*

*Second Poem.* — Stanzas 27—55. *To his Friend, who had robbed him of his Mistress, forgiving him.*

*Third Poem.* — Stanzas 56—77. *To his Friend, complaining of his Coldness, and warning him of Life's Decay.*

*Fourth Poem.* — Stanzas 78—101. *To his Friend, complaining that he prefers another Poet's Praises and reproving him for faults that may injure his character.*

*Fifth Poem.* — Stanzas 102—126. — *To his Friend, excusing himself for having been some time silent, and disclaiming the charge of Inconstancy.*

*Sixth Poem.* — Stanzas 127—152. — *To his Mistress, on her Infidelity.*

Hier haben Sie, lieber Freund, das Wesentlichste aus meiner Einleitung, wie ich, dem Zwecke meiner Shakespeare-Ausgabe gemäss, die hauptsächlichsten Punkte, um die es sich handelte, in möglichst conciser Fassung dort zusammengestellt. Von der Widmung Thorpe's gab ich nicht eine Uebersetzung, sondern eine Paraphrase, weil aus einer solchen meine Auffassung dieser dunklen Worte eher zu erhellen schien. Deshalb fügte ich zu den Worten

„jene ewige Dauer“ die erklärenden Worte hinzu „welche der Dichter in diesen Gedichten dem Gegenstande derselben verheissen.“ Wenn nun F. Kreyssig in seiner interessanten und anregenden Abhandlung über „Shakespeare's lyrische Gedichte und ihre neuesten Bearbeiter“ (Preussische Jahrbücher, Mai- und Juli-Heft 1864) mir vorwirft, dass ich mir über die Schwierigkeit der von mir begünstigten Angabe zu leicht hinweghelfe, indem die entscheidenden Worte nicht im Texte stehen, so muss ich dem hochverehrten Kritiker bemerken, dass auch seine Auffassung von *Begetter* als Erzeuger d. h. Veranlasser der Sonette, ohne eine „willkührliche Einschiebung“ nicht durchzuführen ist. Thorpe musste nicht *promised*, sondern *promised him* gesagt haben, während in der vorliegenden Fassung das *promised* ganz beziehungslos steht und etwa umschrieben werden müsste: die ewige Dauer, von der der Dichter als von einer Verheissung in den Sonetten spricht. Verstehen wir, mit Kreyssig, *Begetter* als Veranlasser der Sonette, so müssen wir dem Verleger auch auf diese Deutung hin glauben, nicht nur dass Shakespeare dem Mr. W. H. die Unsterblichkeit verheissen habe, sondern auch dass diese folgenden Sonette, also alle 154, allein diesem mysteriösen Mr. W. H. ihren Ursprung verdanken; denn Thorpe sagt ja ausdrücklich *the onlie Begetter*; und dass er nicht obenhin so reden konnte, sondern seinen Verlagsartikel, die Sonette, wohl gekannt haben muss, das erhellt ja schon daraus, dass er in dem Buche die so häufig vom Dichter darin ausgesprochene Unsterblichkeitsverheissung gelesen hat<sup>1)</sup>. Durch eine solche Auffassung der Widmung würde die sonst so verwickelt erscheinende Frage allerdings sehr vereinfacht werden: über die Person des Mr. W. H. blieben wir freilich nach wie vor im Dunkeln, aber die Thatsache, unser Dichter habe all seine Sonette an einen und denselben Freund, an eben diesen Mr. W. H. gerichtet, diese stände doch unumstösslich fest. Welch ein Proteus dieser Freund gewesen sein müsste, wenn Alles, was die Sonette von ihm aussagen, auf ihn passen sollte, das wird sich erst weiterhin aus einer kurzen Analyse der Gedichte ergeben. Vorläufig haben wir es noch mit den verschiedenen Prätendenten zu thun, welche nach der Reihe von der Kritik aufgestellt sind, als Gegenstand der Freundschaftshuldigungen Shakespeare's, als *the onlie*

---

<sup>1)</sup> Wie seltsam wäre es doch, nebenbei bemerkt, wenn Thorpe Demjenigen, dem vom Dichter die Unsterblichkeit bereits längst ausdrücklich verheissen war, diese Unsterblichkeit nochmals nachträglich angewünscht haben sollte!

*Begetter of these insuing Sonnets Mr. W. H.* Von diesen Prätendenten fallen Einige schon weg, wenn man sie nur bei Namen nennt: so der Neffe des Dichters, William Hart, der freilich in dem Testament Shakespeare's mit einem Legat von fünf Pfund Sterling bedacht wurde, schwerlich aber schon vor dem Jahre 1598 mit Sonetten bedacht werden konnte, da sein Vater, der Hutmacher Hart in Stratford, erst im Jahre 1599 Shakespeare's Schwester Joan geheirathet hat. — Noch leichter ist der mythische William Hughes zu beseitigen, den nur der sinnreiche Einfall Tyrwhitt's, ein Wortspiel mit dem Worte *hues* im 20. Sonette zu finden, in ein posthumes Dasein rief. Einige andere Aspiranten, die auf den Namen Mr. W. H. hören sollten, habe ich damals in der Einleitung zu meiner Ausgabe der Sonnets übergangen, weil es mir schwierig schien, dabei ernsthaft zu bleiben: so die Königin Elisabeth, nach Chalmers' Vermuthung der Shakespeare'sche Freund, dem der gute Rath ertheilt wurde, sich zu vermählen und Kinder zu erzeugen, ein Rath, den die damals etwa sechzigjährige Königin beim besten Willen sich ausser Stande gefühlt hätte zu befolgen; endlich Shakespeare selbst, Mr. William Himself, d. h. Shakespeare's dichterischer Genius, nach der kostbaren Conjectur des Herrn Barnstorff, der sich, äusserem Vernehmen nach, in England ein Patent auf seine Erfindung eines Schlüssels zu den Sonetten Shakespeare's hat ausstellen lassen. Diesen letzteren Columbus übergehe ich hier um so eher, als sowohl Sie, lieber Freund, in dem Schlusswort zu Ihrer Uebersetzung, wie Kreyssig in der oben erwähnten Abhandlung sich eingehender mit dem unglücklichen Schlüsselerfinder befasst haben, als er selbst wünschen mochte. Da bleiben von so vielen Zeitgenossen Shakespeare's, die alle ein gleiches Anrecht besitzen, Gegenstand seiner Sonettendichtung zu sein, weil nämlich ihr Taufname mit einem *W*, ihr Familienname mit einem *H* anfängt, nur die beiden Grafen Pembroke und Southampton übrig, als deren resp. Advocaten Brown in seinem obenerwähnten Werke (erschienen 1838) einerseits, andererseits Drake in seinem Buche *Shakespeare and his Times* (1817) aufgetreten sind. — Sehen wir uns zuerst bei Brown nach den Gründen um, welche zwischen Shakespeare und Pembroke ein solches innige, Alles aussprechende und Alles duldende Freundschaftsverhältniss auch nur wahrscheinlich machen, wie es trotz aller Hemmnisse der damals so scharf sondernden Rangunterschiede zwischen einem Pair des Königreichs und einem Schauspieler bestanden haben muss, wenn wir in dem Ersteren den Mr. W. H. der Thorpe'schen Dedication suchen sollen, oder davon abgesehen, wenn wir den

Grafen Pembroke für den Freund halten sollen, auf dessen vornehmen Stand einige Sonette hindeuten. Da verweist uns denn Brown statt aller anderen Gründe auf einen Passus in dem Vorworte, mit welchem im Jahre 1623 die Herausgeber der ersten Folioausgabe Shakespeare'scher Dramen, Heminge und Condell, ihr Buch dem Grafen William von Pembroke und seinem Bruder dem Grafen Philip von Montgomery überreichen: *But since your lordships have been pleased to think these trifles something heretofore, and have prosecuted both them and their Author living, with so much favour: we hope that (they outliving him, and he not having the fate, common with some, to be executor to his own writings) you will use the same indulgence towards them, you have done unto their parent.* — Aus dieser Stelle lässt sich Nichts weiter schliessen, als dass beide edle Brüder den Werth der Shakespeare'schen Dramen schon bei Lebzeiten des Dichters zu schätzen gewusst und demgemäss dem Dichter Beide ihre Gunst und Huld zugewandt hatten. Auf ein näheres Verhältniss zwischen dem Einen der gräflichen Brüder und dem Dichter deuten diese Worte der Vorrede so wenig hin, wie irgend eine, gleichzeitige oder spätere, Notiz ein solches Freundschaftsband auch nur ahnen liess, ehe Brown den Mr. W. H. zu Mr. William Herbert ausschrieb<sup>1)</sup>. Die Würde eines Earl erlangte William Herbert nämlich erst nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1601, wie Brown zur Unterstützung seiner Hypothese beweist. Wie aber Thorpe noch acht Jahre später den Grafen von Pembroke in der Widmung ganz einfach als Mr. W. H., also als Master William Herbert, habe tituliren dürfen, das lässt Brown völlig unerklärt; und das zu erklären, wäre doch gewiss dienlicher gewesen, als der überflüssiger Weise von Brown geführte Nachweis, Graf Pembroke sei gerade jung genug gewesen, um von Shakespeare in den Sonetten als *Boy* angeredet zu werden; auch alt genug, hätte Brown hinzufügen können, um die Geliebte des Dichters zur Untreue zu verleiten, denn das 144. Sonett, welches, nach Brown's eigener Deutung, diese Thatsache constatirt, findet sich schon in dem *Passionate Pilgrim* (1599). William Herbert aber war 1580 geboren und konnte im Jahre 1609 schwerlich dem Buchhändler Thorpe für die Widmung einer Gedichtsammlung zu Dank verpflichtet sein, welche ihm und zugleich dem gesammten Englischen Publicum die gräfli-

---

<sup>1)</sup> Gleichzeitig mit Brown oder etwas früher hatte dieselbe Hypothese James Boaden entwickelt in seinem Buche: *On the Sonnets of Shakespeare, identifying the Person to whom they were addressed etc.*

chen Jugendstünden geflissentlich und detaillirt in's Gedächtniss zurückrief.

Von Brown und Pembroke wenden wir uns nunmehr zu dem zweiten altadeligen Prätendenten, von dessen freundschaftlichen Beziehungen zu Shakespeare allerdings nicht erst in unserm Jahrhundert, und nicht erst in Drake's oben citirtem Buche die Kunde aufgetaucht ist, obwohl vor der Erscheinung des Drake'schen Werkes im Jahre 1817 kein Engländer jemals daran gedacht hatte, den Henry Wriothesley, Grafen von Southampton durch eine einfache Umstellung von W und H mit dem Thorpe'schen Mr. W. H. zu identificiren. Was vor dem Auftauchen der Drake'schen Hypothese über das Verhältniss zwischen Southampton und Shakespeare feststand, das sieht eher allem Andern ähnlich, als jenem aus wechselnder Verückung und Verzweiflung, Anbetung und Eifersucht zusammengefügtten Freundschaftsbande, das den Dichter an den vermeintlichen Gegenstand seiner Sonette knüpft. Ja, wenn wir auch nur einen Blick auf das vielbewegte, ereignissvolle Leben Southampton's werfen, aus dem schon früh ein kriegerisch-ritterlicher, auf Abenteuer gerichteter Sinn uns entgegentritt, so hält es schwer, in dessen ganzem Verlaufe einen Zeitabschnitt ausfindig zu machen, der dem Grafen zur Anknüpfung und Pflege eines solchen Freundschaftsverhältnisses mit dem Dichter die erforderliche Musse und Stimmung darbieten konnte. In welcher Zeit hätte füglich der Dichter den Grafen als seinen „geliebten Knaben“ besingen können? Doch wohl vor dem Jahre 1593, dem zwanzigsten Lebensjahre des Grafen, dem Jahre zugleich der Veröffentlichung von *Venus and Adonis*! Nun, die Worte, mit denen Shakespeare dieses Gedicht dem Grafen widmet, enthalten den Ausdruck schüchternen Ehrfurcht, mit welchem ein Client das Wohlwollen eines hohen Gönners sich und seiner Darbringung zum ersten Male im Leben erbittet. Sowohl bei dem Grafen selbst fürchtet er anzustossen, wenn er ein so unvollkommenes Werk ihm widmet, als auch den Tadel der Welt fürchtet er sich zuzuziehen wegen seiner Dreistigkeit. — Eine grössere Zuversicht spricht allerdings aus der Widmung der *Lucrece* im folgenden Jahre. Der Dichter hat mittlerweile hinlängliche Beweise von der huldreichen Stimmung des Grafen empfangen, um einer freundlichen Aufnahme für sein zweites Gedicht sicher zu sein. Ja, nach den ersten Worten dieser Dedication zur *Lucrece* liesse sich sogar auf ein näheres, freundschaftliches Verhältniss, wie es nur unter Gleichgestellten denkbar ist, schliessen, wenn nicht die ganze übrige Fassung doch den Ton des Clienten gegen einen hohen Maecen



anschlüge: *The love I dedicate to your lordship is without end*, beginnt Shakespeare und nimmt damit ohne Zweifel *love* in dem weiteren Sinne, den das Wort zu seiner Zeit neben den Bedeutungen „Liebe“ und „Freundschaft“ auch hatte: Loyalität oder innige Anhänglichkeit, wie die des Niedriggestellten zu dem Höhergestellten, des Unterthanen zu seinem Herrn u. s. w. Ein zärtlicheres Verhältniss zwischen Southampton und Shakespeare müsste also erst nach der Erscheinung der *Lucrece* im Jahre 1594 angeknüpft sein, und der ganze Freundschafts- und Liebesroman, der sich mit allen seinen Wechselfällen aus den Sonetten herauslesen lässt, müsste bis zu den im 144. Sonette (gedruckt 1599 im *Passionate Pilgrim*) angedeuteten misslichen Wirren in den nächstfolgenden Jahren durchgespielt sein — wenn nur zu dem Zwecke Graf Southampton in London dauernd anwesend gewesen wäre! Aber wenn es allerdings auch nur als sehr wahrscheinlich, nicht als historisch feststehend ermittelt ist, dass er im Jahre 1596 seinen Freund den Grafen Essex auf der Expedition nach Cadix begleitet hatte, so ist dafür ganz sicher, dass er im folgenden Jahre 1597 an dessen Expedition nach den Azorischen Inseln Theil genommen. Er commandirte selbst ein Schiff dabei, zeichnete sich im Seekriege gegen die Spanier aus und wurde wegen seiner bewiesenen Tapferkeit an Ort und Stelle von Essex zum Ritter geschlagen. Bei der Rückkehr nach England nahmen ihn dann seine eigenen Angelegenheiten, politische wie häusliche, so stark in Anspruch, dass er schwerlich viel Zeit für unsern Dichter übrig hatte. Seine enge Verbindung mit Essex schuf ihm eine Parteilstellung, die er auch im Parlamente energisch zu vertreten hatte, und seine lange heimlich gepflegte Liebe zu der schönen Elisabeth Varnon, einer Verwandten des Essex, führte zu einer heimlichen Vermählung, welche ihm die Ungnade der Königin zuzog. Dass er dann später, im Sommer 1599, den Grafen Essex nach Irland begleitete, für eine Zeit lang wenigstens mit in dessen Sturz verwickelt wurde und, wieder freigegeben, gegen Ende des Jahres 1599 sich vom Hofe fern hielt, das gehört kaum noch hierher, da diese Ereignisse jedenfalls in die Periode nach Abfassung der Sonette fallen. Wenn aus derselben Zeit, vom Ende des Jahres 1599, in den Sidney Papers sich ein Brief von Rowland Whyte an Sir Robert Sidney findet, worin es heisst: *My Lord Southampton and Lord Rutland came not to the court. They pass away their time in London merely in going to plays every day* — so verräth uns diese Notiz nur, wie Southampton die unfreiwillige Musse, welche die kritischen Verhältnisse ihm damals aufdrangen, in einer seiner angeborenen Neigung

entsprechenden Weise, im eifrigen Besuche der Londoner Theater — vielleicht um allen politischen Verdacht, der sich auf ihn richtete, von seiner Person abzulenken, — hinzubringen wusste. Als ein eifriger Beschützer und feiner Kenner des damaligen Bühnenwesens, war er vor Allem berufen die Dramen Shakespeare's, der eben dem Gipfelpunkte seines Ruhmes nahte, in ihrer unmittelbaren Wirkung auf den Zuschauer zu würdigen und deren Verfasser nach seinem vollen Verdienst zu schätzen und auszuzeichnen. Einen Beweis solcher Auszeichnung musste schon in und vor dem Jahre 1594 Shakespeare von dem Grafen empfangen haben, wie aus der Dedication zur *Lucrece* hervorgeht, schwerlich aber schon in und vor dem Jahre 1593, da die Dedication zu *Venus and Adonis* gewiss eine Andeutung auf solche Gunstbezeugungen nicht unterdrückt haben würde, wenn sie vorgelegen hätten. Eher wäre anzunehmen, dass die Widmung von *Venus and Adonis* erst jenes persönliche Band verständnissinniger Gönnerschaft einerseits, dankbarer Verehrung andererseits zwischen Southampton und Shakespeare geknüpft habe, das immerhin bestanden haben mag, obwohl die Zeitgenossen Nichts davon erwähnen. Der Erste, der überhaupt davon spricht, ist Rowe in seinem *Some Account of the life of Mr. William Shakespeare (1709)*: „He had the honour to meet with many great and uncommon marks of favour and friendship from the Earl of Southampton, famous in the histories of that time for his friendship to the unfortunate Earl of Essex. It was to that noble lord that he dedicated his poem of *Venus and Adonis*.“ Die *Lucrece* oder doch deren Widmung scheint Rowe im Jahre 1709 noch nicht gekannt zu haben, so wenig wie eingeständenermassen<sup>1)</sup> die Sonette, auf welche also in jener Zeit noch Niemand als auf Belegstücke zu der Freundschaft zwischen dem Dichter und dem Grafen geachtet und verwiesen haben muss. Rowe fährt dann fort: *There is one instance so singular in the magnificence of this patron of Shakespeare's that if I had not been assured that the story was handed down by Sir William D'Avenant, who*

---

\*) Am Schlusse seiner Vorrede (1709) sagt Rowe: *There is a Book of Poems, publish'd in 1640, under the Name of Mr. William Shakespeare, but as I have but very lately seen it without an opportunity of making any judgment upon it, I won't pretend to determine whether it be his or no* — Rowe, der Herausgeber der Dramen Shakespeare's und sein erster Biograph wusste also Nichts von Thorpe's Ausgabe der Sonnets, sondern hatte eben erst durch Zufall Kenntniss genommen von der zweiten unvollständigen, ganz anders geordneten Ausgabe der Sonette (1640), ohne zu wissen, ob sie wirklich von Shakespeare herrühren oder nicht!

*was probably very well acquainted with his affairs, I should not have ventured to have inserted, that my Lord Southampton at one time gave him a thousand pounds, to enable him to go through with a purchase which he had heard he had a mind to.* — Diese Anekdote beruht also auf dem sehr unzuverlässigen Zeugniß des Sir William D'Avenant, geboren 1605 in Oxford, des Sohnes eines Gastwirths, bei dem Shakespeare auf seinen Reisen zwischen London und Stratford oft logirt haben soll, weshalb ein von Sir William später selbst wohlgefällig weiter verbreitetes Gerücht den baronisirten Gastwirthssohn gar zu einem illegitimen Sohne Shakespeare's machte. Die Höhe der erwähnten Summe von tausend Pfund Sterling mag Sir William in seiner grossprahlerischen Weise übertrieben haben; aber auch nach dieser Darstellung bleibt die Stellung Southampton's zu unserm Dichter immer die eines grossmüthigen Gönners, der seinem Schützling eine Summe Geldes zukommen lässt, als er, nicht etwa von ihm selbst, sondern anderweitig über ihn hört, derselbe beabsichtige einen bedeutenden Ankauf. Hätte die Verbindung zwischen Southampton und Shakespeare einen innigeren Charakter getragen, auch nur annähernd an die Seelenfreundschaft, welche die Sonette andeuten, gewiss würde D'Avenant, der sich ja gern für Shakespeare's Sohn halten liess und der nach Rowe's Meinung „mit Shakespeare's Angelegenheiten wahrscheinlich sehr wohl bekannt war“, nicht unterlassen haben, in ganz anderer Weise die vornehmen Connexionen seines muthmasslichen Vaters zu betonen. Sollte doch auch später der Herzog von Buckingham in D'Avenant's Besitze einen Brief gesehen haben, den König Jacob I. bei irgend einem Anlass in huldvollster Weise an Shakespeare gerichtet habe, wie Lintot in seiner Ausgabe der Poems (1710) berichtet. — D'Avenant starb übrigens im Jahre 1668 und Rowe wurde im Jahre 1673 geboren, so dass die Kette der Tradition zwischen beiden eine ziemlich unsichere, schwer zu verfolgende scheint. — Weitere Zeugnisse liegen nicht vor, seitdem der interessante Brief, in welchem H. S. (d. h. Henry Southampton) seinen „*especial friend*“ Shakespeare dem Wohlwollen des Lordkanzlers empfahl, sich als ein Erzeugniß derselben erfinderischen Speculation und derselben geschickten Hand offenbart hat, der wir die wichtigsten Bereicherungen einer Shakespeare'schen Biographie und die berühmten Emendationen des sogenannten alten Correctors in der sogenannten *Perkins-folio* zu verdanken haben, oder vielmehr zu verdanken hatten. — In den *Commendatory Verses*, welche die Herausgeber der Shakespeare'schen Werke, von den Editoren der ersten Folioausgabe an, gern als Appendix ihren Ausgaben

beifügen, aus des Dichters eigener Zeit und der nächsten Folgezeit stammend, finden sich zwar häufige Anspielungen auf die Gunst, welche die Königin Elisabeth und ihr Nachfolger König Jacob I. unserm Shakespeare erwiesen, aber eine Hindeutung auf den Grafen Southampton als speziellen Gönner und Freund unsers Dichters hat sich in diesen Gedichten nicht nachweisen lassen; und doch wäre sie bei dem hohen Ansehen, in welchem Southampton als Beschützer der schönen Künste stand, gewiss zu vollständiger Ehrenkrönung Shakespeare's miteingeflochten worden, z. B. von Ben Jonson in seinem Gedichte auf Shakespeare, wenn den Zeitgenossen unser Dichter in dem Lichte eines Freundes und intimen Schützlings des gefeierten Grafen jemals erschienen wäre. — Ebenso wenig wird in den gleichfalls sehr zahlreichen Gedichten, die das Leben und den Tod Southampton's feiern und zum Theil mit eingehender Ausführlichkeit alle seine grossen und edlen Eigenschaften preisen, seiner Begünstigung Shakespeare's ausdrücklich oder auch nur andeutend gedacht.

---

Bisher, lieber Freund, haben wir gesehen, was Shakespeare's Zeitgenossen in seinen Sonetten nicht gefunden haben. Es wird Zeit, dass wir uns zur Betrachtung dessen wenden, was sie darin fanden. Das grösste Gewicht ist dabei auf den oben citirten Ausspruch von Francis Meres zu legen, nicht nur als die früheste Stimme, welche überhaupt darüber laut wird, sondern auch als das competente Urtheil eines Mannes, der mitten in dem literarischen Treiben seiner Zeit stehend, die damals nur handschriftlich unter des Dichters vertrauten Freunden circulirenden Sonette so gut kannte wie dessen gedruckte Gedichte; als das competente Urtheil eines Mannes, der vielleicht selbst zu diesen vertrauten Freunden gehörte. Jedenfalls giebt Meres' Ausspruch uns die Auffassung wieder, welche von diesen Gedichten in denjenigen Kreisen, für welche sie der Dichter bestimmt hatte, die herrschende war. Da ist es nun bezeichnend, dass er kein andres Epitheton für sie hat, als „*sugred sonnets*“, d. h. „süsse, liebliche Sonette“, Gedichte also, welche ebenso wie *Venus and Adonis* und *Lucrece* durch den Wohllaut des Verses, durch den Zauber der Diction bei dem Leser oder Hörer sich einschmeicheln und so ihren Verfasser dem elegantesten Römischen Erotiker, dem Ovid, an die Seite stellen. Gewiss aber hätte Meres ein andres Epitheton für diese Sonette gebraucht, überhaupt sie in einer andern Verbindung genannt, sie anders charakterisirt, wenn

die *private friends* des Dichters sie so aufgefasst hätten, wie manche modernen Kritiker: als halbverhüllte Bekenntnisse eines in dem wildesten Conflict der Leidenschaft zwischen Liebe und Freundschaft haltlos und rathlos hin und her geworfenen Gemüthes. Und wenn selbst die *private friends* etwa diesen darin verborgenen Sinn nicht geahnt haben sollten, für wen hätte Shakespeare denn diese Sonette überhaupt geschrieben, für wen sie in handschriftliche Circulation gesetzt? Zwar hält Brown, vielleicht um diesem Einwurf zu begegnen, es für wahrscheinlich, dass Meres nur von den ersten 26 Sonetten rede, oder nach Brown's Auffassung (vgl. oben S. 20) von dem *First Poem*. Aber einerseits scheint es kaum glaublich, dass Meres einen verhältnissmässig, auch in poetischer Beziehung, unbedeutenderen Bruchtheil der ganzen Sammlung so rühmend hätte hervorheben und, mit den beiden, gedruckt vorliegenden grösseren epischen Gedichten zusammengestellt, als Beweise der Ovidischen Kunst Shakespeare's des „Honigzüngigen“ anpreisen sollen; anderseits veröffentlicht, ein Jahr nach dem Erscheinen des Meres'schen Buches, der *Passionate Pilgrim* aus der handschriftlich circulirenden Sonettensammlung gerade zwei Sonette, die nicht am Anfang, sondern am Ende derselben stehen und auch, ihrem Inhalte nach, an das Ende des von Brown darauf begründeten Liebes- und Freundschaftsromans zu setzen sind (Sonett 138 und 144). — Es scheint mir überhaupt eine weder durch äussere noch durch innere Gründe gestützte Hypothese, dass sich Shakespeare's Sonettendichtung durch eine lange Reihe von Jahren hingezogen haben müsse. Eine solche fortgesetzte, anhaltende Beschäftigung mit einem Genre von Poesie, das seiner Lebensarbeit, dem Drama, gegenüber immer ein höchst untergeordnetes bleibt, würde sich schwerlich mit der offenbaren Sorglosigkeit vereinigen lassen, mit welcher Shakespeare diese Gedichte, wie ephemere Erscheinungen, ihrem Schicksal und dem Zufall überliess, ohne sich weiter um sie zu kümmern, ohne, so viel wir wenigstens sehen können, je an deren Veröffentlichung zu denken oder, da eine solche viel später durch Thomas Thorpe doch erfolgte, sich daran irgend, fördernd oder hindernd, zu betheiligen. Man wende nicht ein, dass ja dieselbe Sorglosigkeit Shakespeare's Verhalten auch seinen Dramen gegenüber bezeichnete. Die Dramen wurden in jener Zeit kaum als literarische Erzeugnisse, als den Bedingungen literarischer Veröffentlichung unterworfen, betrachtet; sie gehörten dem Theater an, und ihre Existenz schien hinlänglich durch ihre Aufführung auf der Bühne, durch ihre handschriftliche Aufbewahrung in der Theaterbibliothek gesichert. Ihre Veröffent-

lichung hing durchaus vom Zufall ab und wurde, wenn sie geschah, in einer Weise betrieben, welche deutlich genug an den Tag legte, wie wenig man daran dachte, durch den Druck einem solchen, auf der Bühne vielleicht hochgefeierten Werke einen entsprechenden würdigen Platz in der Literatur anzuweisen. Wir brauchen nur die Drucke der Shakespeare'schen Dramen, die bei Lebzeiten des Dichters feilgeboten wurden, mit den Drucken seiner epischen Gedichte zu vergleichen, um den ungeheuren Abstand zwischen Beiden in Bezug auf Correctheit und typographische Ausstattung überhaupt wahrzunehmen. Für die Herausgabe von *Venus and Adonis* und *Lucrece* trug Shakespeare selbst Sorge und stellte die von ihm publicirten andern Bücher ausdrücklich in den Schutz seines Gönners Southampton; denn er konnte sich nicht darüber täuschen, dass nach dem damaligen ästhetischen Urtheil nur diese Gedichte, nicht die einem andern Gebiete angehörenden Dramen, ihm seine Stelle in der eigentlichen schöngeistigen Literatur als einem Ebenbürtigen unter den andern Dichtern des Elisabethschen Zeitalters anweisen würden. Wie verbreitet diese Auffassung war, möge statt aller andern Nachweisungen nur ein betreffender Passus aus dem Drama *The Return from Parnassus* darthun. In diesem Drama, nach Collier's Vermuthung um 1602 verfasst, obwohl erst 1606 gedruckt, wird eine Reihe hervorragender zeitgenössischer Dichter charakterisirt, u. A. auch Shakespeare, dessen Dramen damals unbestritten die Englische Bühne beherrschten. Aber nicht von seinen Dramen redet der anonyme Verfasser des *Return from Parnassus*, sondern nur von *Venus and Adonis* und von *Lucrece*, und, indem er die Dramen gänzlich ignoriert, rügt er, dass es Shakespeare nicht gefalle, die Literatur mit andern ernsteren, von eitlem Liebesschmachten freien Dichtungen zu bereichern. Er sagt nämlich:

*Who loves Adonis' love or Lucrece' rape,  
His sweeter verse contains heart-robbing life,  
Could but a graver subject him content,  
Without love's foolish, lazy languishment.*

Shakespeare aber scheint dieser Mahnung kein Gehör geschenkt zu haben; er hatte längst der Englischen Literatur seinen Tribut abgetragen, indem er *Venus and Adonis* und *Lucrece* herausgab, und dachte schwerlich im Jahre 1602 daran, durch den Druck der Sonette, deren Abfassung damals fast ein Jahrzehnt hinter ihm liegen mochte, den ihm unter den lyrisch-epischen seines Landes bereitwillig eingeräumten Platz noch fester zu begründen. Waren doch diese Erzeugnisse einer früheren Zeit von vorn herein lediglich zur

handschriftlichen Verbreitung unter seinen intimen Freunden bestimmt gewesen, waren sie doch vielleicht aus einer Anregung von Seiten dieser Freunde oder im Wetteifer mit ihren ähnlichen Versuchen auf dem engbeschlossenen Gebiete dieser Dichtungsform entstanden. Denn, so enggeschlossen wie die Form des Sonetts, war auch der Stoff, auf den die Convenienz der Englischen Poetik das Sonett beschränkte, seitdem zuerst Surrey und Wyatt diese Blüthe höfischer und modischer Kunstpoesie aus Italien nach England verpflanzt hatten. Es war das Thema feiner Galanterie, sinnreich in allen denkbaren Modulationen variirt, das darin abgehandelt werden durfte. Der Dichter selbst identificirte sich ohne Weiteres mit dem bald glücklich, bald unglücklich Liebenden und hatte in seinen Gedichten die ganze Scala der Empfindungen eines solchen Liebenden, schüchterne Werbung, zuversichtliche Annäherung, Eifersucht, Trotz, Verzagen, Verzweiflung u. s. w. durchzumachen, einer Dame gegenüber, die unter fingirtem Namen freilich erschien, die aber doch in manchen Fällen von den Zeitgenossen leicht auf irgend eine bekannte hervorragende Persönlichkeit gedeutet wurde und auch nach der Absicht des Dichters so gedeutet werden sollte. Wenn indess in solchen Fällen der Gegenstand dieser dichterischen Liebesbeshuldigungen auch ein wirkliches Wesen war, oder dafür galt, so wurde doch alles Uebrige das Verhältniss des Anbeters zu der Angebeteten Betreffende mit Fug und Recht als poetische Zuthat, als Fiction betrachtet; und es erregte so wenig Anstoss, wie es für baaren Ernst genommen wurde, wenn z. B. Graf Surrey, Sir Philip Sidney, Spenser und andre, die als glückliche Gatten, ehrbare Familienväter in der Wirklichkeit dastanden, in der Poesie als schmachthafte Anbeter einer fremden, vielleicht ebenfalls vermählten Dame auftraten. Die bezeichnete Convenienz des Sonettenstiles brachte es einmal so mit sich. Man las in den eleganteren, vornehmen Kreisen diese kleinen Gedichte, nicht um daraus die wirklichen Herzensangelegenheiten des Dichters kennen zu lernen, sondern um sich an der Anmuth und der Kunst zu freuen, mit welcher in den wohlklingendsten Versen ein ganzes Kaleidoskop der Liebe vor dem Auge des Betrachters hingestellt wurde. Bezeichnend für diese Art von literarischer Feinschmeckerei, gleichsam einer nicht für den grossen Haufen bestimmten Delicatesse ist es denn auch, dass gerade die namhaftesten dieser Englischen Sonette Jahre lang nur handschriftlich in vertrauten Kreisen verbreitet wurden und oft erst viel später, oft erst nach dem Tode der Verfasser ihren Weg in die Presse fanden und dem grösseren Publicum zugänglich gemacht wurden.

So mögen auch in den Londoner Kreisen, in denen Shakespeare verkehrte, als er sich zu Anfang des letzten Jahrzehnts des sechzehnten Jahrhunderts bereits einen Namen und eine Stellung zu machen begann, unter andern Sammlungen der Art auch die Sonette von Samuel Daniel handschriftlich circulirt haben, ehe sie unter dem Namen *Delia* im Jahre 1692 im Druck erschienen. Denn dass gerade diese Poesien Daniel's das Vorbild gewesen sind nicht nur in der äussern Structur des Sonettes, sondern auch in der innern Structur: im Gedankengang, in der Sprache und in der Anwendung von Metaphern und Antithesen, in der epigrammatischen Zuspitzung der Schlussverse endlich, ist schon von früheren Kritikern u. A. von Malone und Drake mit Recht bemerkt worden und auf einige dieser Aehnlichkeiten werden wir bei der Analyse der Shakespeare'schen Sonette zurückkommen können. Das tiefere Pathos selbst der fingirten Leidenschaft, das bei Shakespeare so oft aus all den conventionellen Spitzfindigkeiten des Sonettenstils hervorbricht, so dass wir bisweilen den wirklichen Schmerzenschrei eines verwundeten Herzens zu vernehmen glauben, das konnte freilich unser Dichter seinem Vorbilde nicht entlehnen; das verdankte er jener mit unvergleichlichem psychologischem Scharfblick gepaarten schöpferischen Gestaltungskraft, welche ihn ja auch zum wahren Herzensktündiger seiner dramatischen Figuren gemacht und ebenso diese Sonette weit über ihre eigentliche beschränkte Sphäre eines Spieles mit Worten und Empfindungen emporgehoben hat. Aber auch in anderer Beziehung ist Shakespeare über sein Vorbild hinausgegangen: in der Wahl des Gegenstandes, dem er seine sonettischen Huldigungen darbringt. Die englischen Kritiker verweisen dabei, um zu zeigen, wie der Preis und die Feier jugendlicher männlicher Schönheit in Shakespeare's Zeit nichts Unerhörtes war, auf die zahlreichen Nachahmungen der zweiten Virgilischen Ekloge, und in der That rechtfertigt u. A. mit diesem klassischen Beispiel Richard Barnefield seinen *Affectionate Shepherd*, einen Sonettenkranz, in welchem die Schönheit des jungen Ganymedes in leidenschaftlichster Weise gefeiert und dessen Sprödigkeit beklagt wird. Wie wenig Arges der Dichter selbst sich bei dieser poetischen Fiction dachte, zeigt die Widmung dieser Gedichtsammlung — *this simple toy of my soul's duty* nennt Barnefield sie naiv und charakteristisch für dieses ganze Genre — an eine Dame.

Dieser Alexis der zweiten Ekloge des Virgil scheint nun unserm Dichter weniger vorgeschwebt zu haben, denn seine Sonette klagen nicht, wie die von Barnefield, um die Sprödigkeit des Jünglings



gegen den Sänger und flehen nicht um Erhörung für dessen eigne Liebeswerbung; sie behandeln dieses Thema vielmehr in einer allgemeineren Anwendung. Mochte nun Shakespeare sein Gedicht *Venus and Adonis* schon in seiner Stratford'schen Jugendzeit entworfen und es später in London vollendet haben, oder mochte erst die Anregung der Londoner Kreise und sein Wunsch, in ihnen sich als Dichter hervorzuthun, ihm diesen Stoff in die Hand gegeben haben, jedenfalls konnte in dem Anfang der neunziger Jahre ihm der Gedanke nahe liegen, dem in *Venus and Adonis* dargebotenen Thema auch einmal eine lyrische Seite der Behandlung abzugewinnen. So mögen die vier Sonette des *Passionate Pilgrim* (4. 6. 9. und 11.), welche sich auf den Mythos von Adonis beziehen, ein Versuch unseres Dichters sein, der dem grössern epischen Gedichte voranging und den er fallen liess, als er dieses schrieb. Aber dasselbe Thema, losgelöst von dem Tatsächlichen persönlicher Beziehungen zwischen der Liebesgöttin und dem spröden jungen Jäger, erschien unserm Dichter vielleicht weiterer Variationen fähig, wenigstens in einzelnen Partien. Schon Boaden in dem oben citirten Buche hatte auf diese Aehnlichkeit aufmerksam gemacht; nur ging er zu weit, wenn er meinte, dass die ersten 19 Sonette der Thorpe'schen Sammlung übrig geblieben seien von einem Versuche des Dichters, den Mythos von Adonis in Sonettenform zu behandeln. Dazu ist der Stoff doch zu abstract, ohne alle Beziehung auf die mythischen Personen, in diesen Sonetten erfasst. Aber allerdings den Inhalt einzelner Strophen des epischen Gedichtes hat Shakespeare in Sonettenform variirt, so namentlich den Inhalt einzelner Strophen aus der Werbung der Göttin um den Jüngling, die hier citirt werden müssen, weil nicht nur dieselben Gedanken, sondern zum Theil dieselben Metaphern und Gleichnisse in der sonettischen Fassung wiederkehren. Ich anticipire mithin in diesen Citaten nur was sonst in der nachfolgenden Analyse der Sonette ausgeführt werden sollte.

*Is thine own heart to thine own face affected?  
Can thy right hand seize love upon thy left?  
Then woo thyself, be of thyself rejected,  
Steal thine own freedom, and complain on theft.  
Narcissus, so, himself himself forsook,  
And died to kiss his shadow in the brook.*

*Torches are made to light, jewels to wear,  
Dainties to taste, fresh beauty for the use;  
Herbs for their smell, and sappy plants to bear;*

*Things growing to themselves are growth's abuse:  
Seeds spring from seeds, and beauty breedeth beauty;  
Thou wast begot, — to get it is thy duty.*

*Upon the earth's increase why shouldst thou feed,  
Unless the earth with thy increase be fed?  
By law of nature thou art bound to breed,  
That thine may live, when thou thyself art dead:  
And so, in spite of death, thou dost survive,  
In that thy likeness still is left alive.*

An einer andern Stelle dient der in den Sonetten so vielfach wiederkehrende Gedanke von der Vergänglichkeit der Schönheit der Göttin Venus als Argument ihrer Werbung um Adonis:

*And not the least of all these maladies  
But in one minute's fight brings beauty under:  
Both favour, savour, hue, and qualities  
Whereat the impartial gazer late did wonder,  
Are on the sudden, wasted, thaw'd and done,  
As mountain snow melts with the midday sun.*

*Therefore, despite of fruitless chastity,  
Love-lacking vestals, and self-loving nuns  
That on the earth would breed a scarcity,  
And barren dearth of daughters and of sons,  
Be prodigal: the lamp that burns by night  
Dries up his oil to lend the world his light.*

*What is thy body but a swallowing grave,  
Seeming to bury that posterity  
Which by the rights of time thou needs must have,  
If thou destroy them not in dark obscurity?  
If so, the world will hold thee in disdain,  
Sith in thy pride so fair a hope is slain.*

*So in thyself thyself art made away,  
A mischief worse than civil home-bred strife,  
Or theirs whose desperate hands themselves do slay,  
Or butcher-sire that reaves his son of life.  
Foul-cankering rust the hidden treasure frets,  
But gold that's put to use more gold begets.*

Derselbe Gedanke liegt in *Romeo and Juliet*, das Shakespeare vielleicht um dieselbe Zeit dichtete, den Klagen Romeo's über die Sprödigkeit seiner ersten Geliebten, der Rosaline, zu Grunde, und zwar theilweise in denselben Ausdrücken.

Den leitenden Gedanken für eine andere Reihe von Sonetten lieh ihm ein anderes Jugenddrama: *Two Gentlemen of Verona*. Die Freundschaft Valentin's für den treulosen Proteus besteht sogar die Probe einer klaren Erkenntniss der Unwürdigkeit dieses Freundes und geht so weit, dass Valentin sich bereit erklärt, seine eigne Geliebte, die Silvia, dem Proteus, der sie ihm abspenstig machen wollte, freiwillig abzutreten. Solche Opferwilligkeit und solche Resignation mochten selbst in ihrer Uebertreibung dem Dichter als Ideal schön und zu einer poetischen Behandlung geeignet erscheinen, ohne dass wir deshalb nun ohne Weiteres auch annehmen dürfen, Shakespeare selbst sei in der Wirklichkeit geneigt und veranlasst gewesen, Valentin's Verfahren nachzuahmen, edelmüthig seiner eignen Geliebten zu Gunsten des Grafen Southampton oder des Grafen Pembroke zu entsagen, und diesen Entschluss heroischer Selbstverläugnung der Welt in einer Reihe von Sonetten kundzuthun.

In obigen Betrachtungen haben Sie, lieber Freund, die unvermeidlichen Prolegomena, die uns zu einer Analyse der Sonette den Weg bahnen und den festen Standpunkt anweisen mussten und zwar zunächst zu einer Erwägung der Reihenfolge, in welcher diese Gedichte uns überliefert sind. Ueber die logische Nothwendigkeit oder über die Zufälligkeit dieser traditionellen Anordnung gehen die Ansichten bekanntlich sehr weit auseinander. Brown z. B. hat für erstere Entscheidung sich erklärt und musste sich dafür erklären, schon weil seine Eintheilung der ganzen Sammlung in sechs einzelne Gedichte lediglich auf der Annahme beruht, dass der Dichter sie in diesem Zusammenhange und in dieser Reihenfolge geschrieben habe. Sie, lieber Freund, haben in Ihrer Uebersetzung aus ästhetischen Gründen dieses traditionelle Arrangement verworfen und sich bei Ihrer Gruppierung der Sonette von den subjectiven Eindrücken leiten lassen, welche die einzelnen Gedichte auf Sie gemacht oder auf Ihre Leser machen sollten. Wenn ich nun in meiner Analyse zu der Reihenfolge der ältesten Ausgabe zurückkehre, so geschieht das natürlich nicht zu Gunsten der Hypothese Brown's, deren Grundlosigkeit mir evident ist, sondern weil diese Reihenfolge einmal die hergebrachte ist, und dann auch, weil mir allerdings

ziemlich wahrscheinlich ist, dass Mr. W. H. nicht erst die einzelnen zerstreuten Sonette gesammelt, sondern eine vielleicht schon lange circulirende Handschrift, — nicht gerade die ursprüngliche des Dichters, sondern eine Abschrift, welche die vorliegenden Sonette in dieser Ordnung und mit dieser Numeration enthielt, — dem Verleger Thorpe eingehändigt habe. Dass damit diese Anordnung nicht als eine vom Dichter selbst getroffene oder von ihm approbirte hingestellt werden soll, liegt auf der flachen Hand; denn Shakespeare hatte, als Thorpe im Jahre 1609 sich zur Herausgabe der Gedichte entschloss, wohl längst aufgehört sich um das Schicksal seiner Sonette zu kümmern — falls er sich jemals darum gekümmert hat — und erfuhr in seiner ländlichen Zurückgezogenheit in dem kleinen Stratford vielleicht erst spät von einer Veröffentlichung, an der er für seine Person jedenfalls unbetheiligt geblieben ist. Gewiss hätte Thorpe seine eignen vielbesprochenen Widmungsworte gern sich selber und den Lesern erspart, wenn er statt deren ein Vorwort oder eine Widmung von der Hand des Dichters hätte darbieten können.

Brown ertheilt, wie wir sahen, den Sonetten 1—26, die er als *First Poem* bezeichnet, die Ueberschrift: *To his friend, persuading him to marry*. Schon diese Ueberschrift, abgesehen davon, dass sie auf die letzten Sonette dieses vermeintlichen Cyclus keinerlei Anwendung findet, ist geeignet dem Leser ein falsches Bild von dem Inhalt und von der Widmung dieser Gedichte zu geben: als ob unserm Shakespeare irgendwie dabei der spezielle und praktische Zweck habe vorschweben können, irgend einen Freund zur Eingehung einer Ehe zu veranlassen. Einen Freund zu seiner Verheirathung zu überreden, konnten mancherlei Gründe geltend gemacht werden: die Rücksicht auf das eigne, geistige und materielle Wohl in der Gründung eines häuslichen Herdes oder in der geachteten Stellung eines Gatten und Vaters; der wünschenswerthe Besitz eines bestimmten, durch Schönheit, Geist, Abstammung oder Reichthum hervorragenden weiblichen Wesens; das der Dichter in dieser Absicht in den verlockendsten Farben schildern konnte; endlich, wenn der Freund etwa Graf Southampton oder Graf Pembroke gewesen wäre, eine Hinweisung auf das *Noblesse oblige*, auf die Verpflichtung, ein altadliges Geschlecht nicht aussterben zu lassen, sondern in seinem überkommenen Glanze fortzuführen. — Von allen diesen und ähnlichen Beweggründen, mit denen ein wirklicher Freund, ein Mensch von Fleisch und Blut zu einer Heirath überredet werden konnte, finden wir in allen diesen Sonetten keinen einzigen auch nur angedeutet, und statt ihrer aller nur das eine, bis zum Ueberdruß erörterte Argu-

ment: Du bist schön und musst deshalb für die Erhaltung deiner Schönheit durch Fortpflanzung Sorge tragen — ein Argument, welches im Fabellande von der liebeskranken Venus dem spröden Adonis an's Herz gelegt, allerdings seine Berechtigung fände, das aber nimmermehr in gegebenen Lebensverhältnissen von einem vernunftbegabten Manne, wie wir uns Shakespeare doch zu denken haben, ernstlich vorgebracht sein kann, um einen, hoffentlich doch auch vernunftbegabten, andern Mann, seinen Freund, zum Heirathen zu überreden. Wir werden daher Brown's Ueberschrift: *To his friend persuading him to marry* streichen und die darunter begriffenen 26 Sonette einer weiteren Unterabtheilung unterwerfen müssen.

Sonett 1—12. sind lauter Variationen über das in den citirten Strophen aus *Venus and Adonis* (vgl. S. 33—34.) behandelte Thema. Von dem Freunde erfahren wir Nichts weiter, als dass er schön sei. Auch von den Beziehungen zwischen dem Dichter und dem Freunde wird uns keine Andeutung gegeben, man müsste denn in dem Schlusscouplet des 10. Sonettes das Flickwort *for love of me* für eine solche gelten lassen, das, an dieser Stelle vereinzelt dastehend, ganz offenbar lediglich der antithetische Sonettenstil herbeigeführt hat:

*Make thee another self, for love of me,  
That beauty still may live in thine or thee.*

Von diesen zwölf ersten Sonetten bilden die meisten übrigens jedes für sich ein vollständig in sich abgerundetes Ganze, so dass sie, unbeschadet des Verständnisses, ihren Platz in der Reihenfolge sehr wohl untereinander vertauschen könnten; nur Sonett 6. schliesst sich im innern Zusammenhange an Sonett 5. an, und ebenso fügen sich Sonett 9—11. an einander.

Sonett 13. Dasselbe Thema, nur dass hier eine Beziehung auf den Dichter hinzutritt, wenn auch vorläufig nur in der zärtlichen Anrede zum Anfang und zum Schluss: *love* und *dear my love*. — Diese und ähnliche wiederkehrende Bezeichnungen müssen übrigens nicht in dem gewichtigen Sinne, den das Wort zu unserer Zeit hat, genommen werden, sondern in dem conventionellen Sinne der Shakespeareschen Periode, also = Freund. Dennoch wird, und oft von denselben Commentatoren, welche an zahlreichen Beispielen diesen Shakespeareschen Sprachgebrauch nachgewiesen haben, in der Anwendung des Wortes *love* oder *lover* ein tieferer Sinn, ein leidenschaftlicherer Ausdruck gesucht, als Shakespeare selbst in diese fingirten Verhältnisse hineinlegen wollte.

Sonett 14. Dasselbe Thema. Die Beziehung auf den Dichter

tritt etwas deutlicher hervor, insofern er, wie ein Astrolog aus den Sternen, so aus den Augen des Freundes die Wahrheit liest, die in diesem Sonett wie in den vorhergehenden dem Freunde eingeschärft werden sollte: die Wahrheit nämlich sein Geschlecht fortzupflanzen.

Sonett 15—17. Demselben Thema, das Shakespeare in den bisherigen Variationen für erschöpft halten mochte, wird eine neue Seite abgewonnen, indem der Verewigung des Freundes durch Fortpflanzung eine zweite Art von Verewigung durch die Verse des Dichters beigesellt wird. Diese zweite wird als eine schwächere, untergeordnete hingestellt: *my barren rhyme* sagt der Dichter, und eben so bescheiden spricht er im Sonett 17. Man würde dem Gedichte, das die Schönheit des Freundes mehr verhüllte, als aufwies, in der Folgezeit nicht glauben, wenn nicht ein noch lebender Erbe dieser Schönheit die Wahrheit des Gedichts bezeugte.

Sonett 18—19. Von der „Verheirathung des Freundes“, mit Brown zu reden, wird ganz abstrahirt. Die Verewigung wird ihm nunmehr allein durch den Dichter verheissen, der seine Verse, eben vorher noch als *my barren rhyme* bezeichnet, nunmehr im auffallenden Wechsel und im Gegensatz zu dieser Bescheidenheit hochtrabend genug *eternal lines* nennt. Wer nun überhaupt an eine ernste Absicht Shakespeare's in seinen Sonetten glaubt, der muss natürlich auch das Schlusscouplet von Sonett 18.

*So long as men can breathe or eyes can see,*

*So long lives this, and this gives life to thee.*

und das Schlusscouplet von Sonett 19.

*Yet do thy worst, old Time: despite thy wrong,*

*My love shall in my verse ever live young.*

für ernst gemeint halten und sich nur darüber wundern, dass Shakespeare nicht besser für die Unsterblichkeit dieser Sonette durch einen von ihm selbst veranstalteten Druck, für die Unsterblichkeit des Freundes aber durch ein näheres Signalement desselben, falls eine Namensnennung unthunlich erschien, Sorge getragen hat. In der That aber wird Shakespeare, dessen Sache Ruhmredigkeit im Leben sonst nicht gewesen sein muss und der die wirkliche Unsterblichkeit seiner Dramen kaum geahnt, geschweige denn auch nur mit leisem Worte prophezeit zu haben scheint, hier nur denselben herkömmlichen sonettischen Ton angeschlagen haben, den u. A. auch Daniel anschlug; wie ja auch Sic, lieber Freund, das in Ihrer kurzen Charakteristik der zeitgenössischen Sonettisten Englands hervorheben. Ich erlaube mir hier zwei Sonette Daniel's herzusetzen,

sowohl zur Verdeutlichung dieses für die Beurtheilung der ganzen Sonettenpoesie so wesentlichen Punktes, wie auch namentlich zur Bestätigung einer früheren Bemerkung über die auffallende Familienähnlichkeit der Daniel'schen und der Shakespeare'schen Sonette:

*Be not displeas'd that these my papers should  
 Beshrow unto the world how fair thou art,  
 Or that my wits have show'd the best they could,  
 (The chastest flame that ever warmed heart!)*  
*Think not, sweet Delia, this shall be thy shame,  
 My muse should sound thy praise with mournful warble,  
 How many live the glory of whose name  
 Shall rest in ice when thine is grav'd in marble!  
 Thou mayst in after-ages live esteem'd,  
 Unburied in these lines, reserv'd in pureness;  
 These shall entomb those eyes that have redeem'd  
 Me from the vulgar, thee from all obscurenness.*  
*Although my careful accents never mov'd thee  
 Yet count it no disgrace that I have lov'd thee.*

*Delia, these eyes that so admire thine,  
 Have seen those walls which proud ambition rear'd  
 To check the world; how they entomb'd have lien  
 Within themselves, and on them ploughs have ear'd;  
 Yet never found that barbarous hand attain'd  
 The spoil of fame deserv'd by virtuous men,  
 Whose glorious actions luckily had gain'd  
 The eternal annals of a happy pen.*  
*And therefore grieve not if thy beauties die;  
 Though time do spoil thee of the fairest veil  
 That ever cover'd yet mortality  
 And must enstar the needle and the rail  
 That grace which doth more than enwoman thee,  
 Lives in my lines, and must eternal be.*

Sonett 20. Ein Sonett, das ganz vereinzelt dasteht und weder mit dem vorhergehenden, noch mit dem folgenden zusammenhängt. Der Schönheit des Freundes wird hier der Charakter einer weiblichen Schönheit beigelegt, und als Weib sollte der Freund zuerst geschaffen werden, bis die Natur aus Versehen einen Mann daraus machte. Ob der ritterliche Graf Southampton oder der eben so ritterliche Graf Pembroke sich durch diese Charakteristik sehr ge-

schmeichelt hätte fühlen können, ja ob auch nur irgend ein bürgerlicher Freund in der Anrede *thou the master-mistress of my passion* sich vor den Augen der Welt sehr geehrt hätte dünken mögen, das ist wohl billig zu bezweifeln. Und nicht einmal die Unsterblichkeit wird ihm zum Lohne verheissen, wie in den frühern und in manchen spätern Gedichten.

Sonett 21. Ein reines Liebessonett, ohne nähere Beziehung auf den Freund. Der Dichter nimmt, im Gegensatze zu andern pomphaften Dichtern, für sein Gedicht lediglich den Vorzug der schlichten Wahrheit in Anspruch.

Sonett 22. Der Dichter verspürt den Unterschied des Alters nicht, so lange der Freund noch jung aussieht. Aus diesem Gedichte zuerst erfahren wir, dass ein Austausch der Herzen zwischen dem Dichter und dem Freunde Statt gefunden hat, von dem in den frühern Sonetten jede Spur fehlte.

Sonett 23. Der Anfang dieses Sonetts liesse sich allenfalls deuten: *As an unperfect actor on the stage, who with his fear is put besides his part*, wenn etwa anzunehmen wäre, dass Shakespeare das niederschlagende Factum habe auf die Nachwelt bringen wollen, er sei auf der Bühne einmal in irgend einer Rolle stecken geblieben! In dem was darauf folgt verlieren wir diese schauspielerischen Reminiscenzen sogleich aus den Augen, und es bleibt nur der Dichter übrig, der seine Bücher, d. h. seine Gedichte, an seiner Statt zu dem Freunde von seinen Gefühlen sprechen lässt. — Uebrigens gilt von diesem Sonette, was sich von sehr vielen, ja von der Mehrheit sagen lässt: die nähere und deutlichere Beziehung auf den Freund tritt so sehr darin zurück, dass sie eben so wohl an eine Freundin gerichtet gedacht werden können.

Sonett 24. Das Auge des Dichters ist gleichsam der Maler, der das Bild des Freundes oder der Freundin malt. Dieser Vergleich wird, nach Art der Italienischen Concetti, spitzfindig durch das ganze Gedicht durchgeführt.

Sonett 25. Ein Sonett von ungleich tieferer Empfindung. Der Dichter freut sich, in Ermangelung weltlicher Ehren, die ihm versagt sind, seiner sichern und erwiederten Liebe. Der auch bei Daniel so stark betonte und in Shakespeare's Sonetten so häufig wiederkehrende Gedanke von der Vergänglichkeit irdischer Hoheit, fürstlicher Gunst und ritterlichen Ruhms wird hier zuerst weiter ausgeführt.

Sonett 26. Dieses Gedicht, welches Brown für das sogenannte *L'Envoy* zu den vorhergehenden 25 Sonetten hält, ist allerdings



ein Dedicationssonett an einen Höherstehenden, mit dem der Dichter jedoch in einem ganz andern, eben so anhänglichen, wie ehrfurchtsvollen Tone redet, in einem ganz andern als in den vermeintlichen Heirathsermahnungen. Dieses Gedicht, das ganz im Geist der prosaischen Widmung zur *Lucrece* gehalten ist, konnte sehr wohl wie diese an den Grafen Southampton gerichtet sein, was von den vorhergehenden anzunehmen, bei unserm Dichter einen hohen Grad von Frechheit voraussetzen hiesse.

Sonett 27—28. Mit diesen Sonetten beginnt Brown das zweite Capitel des Shakespeare'schen Liebesromans (S. 27—55), dessen Ueberschrift lautet: *To his friend forgiving him for having robb'd him of his mistress*. In der That aber besteht der Inhalt dieser beiden ersten zusammengehörigen, durch Wahrheit und Innigkeit des Tons ausgezeichneten Sonette nur aus der zarten Sehnsuchtsklage um den fernen Freund, dessen Bild dem Dichter bei Tage und bei Nacht stets vor Augen schwebt.

Sonett 29. Wenn in den beiden vorigen Sonetten der Gedanke an den Freund den Dichter quält und niederdrückt, so verhält es sich hier, wie ja ein und dasselbe Thema dichterisch einer verschiedenen Behandlung fähig ist, gerade umgekehrt. Der Dichter, mit sich selbst und der Welt zerfallen, wird durch den Gedanken an des Freundes Liebe aufgerichtet und möchte sein Loos mit keinem der sonst vielfach von ihm Beneideten tauschen.

Sonett 30—31. Dasselbe Thema in anderer Variation. Der Dichter, alle seine früheren Leiden, Verluste und Irrungen traurig bedenkend, wird getröstet durch den Gedanken an den Freund, in welchem alle verstorbenen Freunde ihm wieder lebendig werden. — Wer diese Sonette wörtlich versteht, muss also annehmen, Shakespeare habe in der That schon in jüngeren Jahren eine ganze Reihe von Freunden durch den Tod verloren und dieselben lange und bitter beweint, bis dann der neue Freund diese Thränen getrocknet.

Sonett 32. Ein Sonett, das in seiner Hindeutung auf andere Dichter an S. 21. erinnert, nur dass der Dichter hier bescheiden von seinen Gedichten spricht (*these poor rude lines*), welche sehr bald nach seinem Tode von jeder andern dichterischen Feder übertroffen sein würden, und dem Freunde dann, vielleicht nur zufällig und gelegentlich, wieder unter die Augen kommen möchten. — Wer nun aus diesen Gedichten die wahre Herzensmeinung unsers Dichters herauszulesen versucht, was Shakespeare z. B. von dem Werth oder Unwerth seiner Sonette gehalten habe, der wird allerdings in einige Verlegenheit gerathen, wenn er hier dieselben Gedichte als *poor*

*rude lines* bezeichnet findet, die in S. 18 noch *eternal lines* hiessen. Welcher von beiden Aussagen soll man da, im Sinne des Dichters, Glauben beimessen?

Sonett 33—35. Zu dem Bilde des Freundes, das bisher, wo überhaupt von ihm die Rede war, nur in den unbestimmten Umrissen eines schönen Jünglings, ohne jede weitere Charakteristik, gehalten war, sind hier zuerst einige persönliche Züge hinzugefügt, wie sie der Dichter schaffen musste, um dem fingirten Verhältnisse eine neue Seite, ein neues Interesse abzugewinnen. Der Dichter hat sich nämlich in dem Freunde schmerzlich getäuscht gesehen. — Worin das Vergehen des Letztern bestand, wird uns im Allgemeinen angedeutet: *thy sensual fault* und *thy sins*, — aber so unheilbar das dem Dichter zugefügte Leid auch sein mag, die Reuethränen, die der schöne Sünder vergiesst, machen Alles wieder gut. — Wir müssen den autobiographischen Deutern anheimgeben, in solcher gewaltigen Wirkung dieser Reuethränen eine Reminiscenz aus dem Leben unsers Dichters zu suchen. Wir unsererseits vermögen darin nur die poetische Variation eines Incidenzpunctes in der letzten Scene der *Two Gentlemen of Verona* zu erkennen. (Vgl. oben, Seite 35.)

Sonett 36. Wenn in den drei vorhergehenden Sonetten der Freund der Sünder war, so ist es hier der Dichter, der, für den guten Ruf des Freundes besorgt, trotz des zwischen ihnen fortdauernden Seelenbündnisses, ihn vor der Welt meiden will. Er sagt: *I may not ever more acknowledge thee, lest my bewailed guilt should do thee shame*. — Solche und ähnliche Widersprüche lösen sich leicht aus unserm Gesichtspuncte, dem diese Sonette als poetische Fictionen erscheinen; aus jedem andern betrachtet, lassen sie unsern, das Leben praktisch erfassenden und beherrschenden, Dichter als einen durchaus charakterlosen, haltlosen Schwächling erscheinen.

Sonett 37. Das Bild des Freundes wird mit neuen Zügen ausgestattet. — Von seinen Sünden ist nicht mehr die Rede; dagegen wird ihm ausser der schon längst gepriesenen Schönheit hier zum ersten Male — wenn wir von den leisen Andeutungen des S. 26. absehen — Geburt, Reichthum und geistige Begabung zugeschrieben, und zwar in so reichem Maasse, dass der Dichter, in seiner gedrückten Stellung, schon von dem Abglanze dieser Gaben des Freundes existirt. — Es ist lediglich eine consequente Durchführung des autobiographischen Principis in der Erklärung dieser Sonette, wenn Capell aus der Zeile: *So I, made lame by fortune's dearest spite* schliesst, Shakespeare sei wirklich lahm gewesen. •

Sonett 38—39. Wenn die unbedeutende Muse des Dichters der so schwer zu befriedigenden Mitwelt gefällt, so gebührt das Lob dem Freunde, der die zehnte Muse des Dichters ist. Selbst die erzwungene Trennung von dem Freunde ist dem Dichter insofern willkommen, als sie ihm die nöthige Musse verschafft, sich im Gedicht mit dem Abwesenden zu beschäftigen.

Sonett 40—42. Diese Sonette knüpfen wieder an S. 36. an. Die dort nur allgemein angedeutete Vergehung des Freundes wird hier bestimmter bezeichnet. Der Freund hat dem Dichter dessen eigne Geliebte geraubt; aber ihn entschuldigen dabei — nicht mehr, wie im S. 34. die vergossenen Reuthränen, von denen hier weiter keine Rede ist — sondern die Jugendreize des Freundes, so wie der Umstand, dass die Verführung von der Geliebten, nicht von ihm selber ausging. Die Art, wie sich, nach all diesem pathetischen Jammer, im Schlusscouplet des S. 42. der Dichter über dieses Missgeschick, doppelt betrogen zu sein, leicht hinweghilft: *But there's the joy; my friend and I are one; sweet flattery! — then she loves but me alone*, diese naïve Wendung hätte, dünkt uns, doch auch den Gläubigsten überzeugen können, dass wir es hier lediglich mit einem Spiel der Phantasie, und nicht mit einem wirklichen Herzenserlebnisse Shakespeare's zu thun haben.

Sonett 43—45. Diese drei Sonette, wieder durch Wahrheit und Innigkeit des Tons ausgezeichnet, schweigen von der Verschuldung des Verführten und von der seiner Verführerin; sie haben zu ihrem Inhalt lediglich die Sehnsucht des Dichters nach dem entfernten Freunde, der nur in den Gedanken, nicht in dem schweren irdischen Elemente erreichbar ist.

Sonett 46—47. erinnern wieder an S. 24. und sollten vielleicht damit zusammengestellt werden. Es sind Liebessonette im italienischen Concettistil gehalten, ohne alle individuellen Beziehungen.

Sonett 48. Der Dichter, der verreisen will, lässt mit Sorgen seinen Freund unbewacht zurück, wohl wissend, wie ein so kostbarer Besitz die Diebe anlocken muss. Stände dies Sonett mit dem vorhergehenden in dem von Brown behaupteten Zusammenhange eines Liebesromans aus dem Leben Shakespeare's, so käme die hier geäußerte Besorgniss etwas zu spät, denn in den S. 40—42. ist ihm der Freund ja bereits gestohlen durch die Verführung der Geliebten.

Sonett 49. Der Dichter bekennt mit einer nur in poetischer Fiction plausibeln, in wirklichen Lebensverhältnissen aber mit der Würde des Mannes schlechthin unverträglichen Selbsterniedrigung:

wenn der Freund sich etwa gemüsst sehen sollte, sich von dem Dichter zurtückziehen, ihn im Vorübergehen nicht mehr zu grüssen u. s. w., so müsse der Dichter sich das ruhig gefallen lassen, da der Freund vollkommen in seinem Rechte dazu sei.

Sonett 50—51. Das in S. 48. nur angedeutete Bild von einer Reise wird hier weiter ausgeführt. Der Dichter zieht langsam auf säumigem Rosse dahin, während die Sehnsuchtsgedanken immer zu dem daheimgebliebenen Freunde zurtickeilen. Nach autobiographischer Deutung ist damit auf die jährliche Reise Shakespeare's nach Stratford zum Besuch seiner Familie gezielt. Man könnte mit demselben Fuge weiter schliessen, dass das Pferd, auf dem er zu reiten pflegte, sehr träge oder sehr schlecht beschlagen gewesen sei und des Sporns bedurft habe: *The bloody spur cannot provoke him on, that sometimes anger thrusts into his side.*

Sonett 52. Ein anderes, in S. 48. nur angedeutetes Bild wird hier weiter ausgeführt. Der Dichter vergleicht den selten erblickten Freund mit einem in der Truhe bewahrten Schatze, dessen Anblick sich der reiche Besitzer nur selten gönnt.

Sonett 53. Alle Schönheit in der Natur wie in der Sage ist nur ein Abglanz von der Schönheit des Freundes, der zugleich mit Adonis und mit der griechischen Helena verglichen wird — eine Zusammenstellung, die wohl einem Geschöpf dichterischer Phantasie, schwerlich aber einem wirklichen Freunde Shakespeare's anstehen würde. Wenn vollends im Schlusscouplet der Freund wegen seiner Herzensbeständigkeit gepriesen wird, so fragen wir, ob das derselbe Jüngling sei, dessen Treulosigkeiten in einigen früheren Sonetten scharf genug gertgt wurden?

Sonett 54. Diese am Freunde gepriesene Treue wird in einem Shakespeare'schen Gleichniss mit dem Wohlgeruch der Rose verglichen, welcher, destillirt und in einer Phiole bewahrt, die vergängliche Schönheit der Rose überdauert. So soll auch die Treue des Freundes, der hier einmal mit einer in den übrigen Sonetten seltener hervortretenden Bestimmtheit als *beauteous and lovely youth* angeredet wird, im Gedichte des Dichters destillirt und aufbewahrt werden.

Sonett 55. Mit den Worten des Schlusscouplets von S. 54. ist die schon in früheren Sonetten behandelte Unsterblichkeitsverheissung wieder berührt und erscheint nunmehr noch in erheblicher Steigerung des Ausdrucks. *This powerful rhyme* nennt der Dichter sein 55. Sonett. Ja, bis zum jüngsten Tage, heisst es zum Schluss, solle der Freund in diesem 55. Sonett fortleben! — Ob solche Verheissung ernstlich von Shakespeare gemeint und als solche wirklich an einen

wirklichen Freund gerichtet sei, oder ob der Sonettenstil sie hier so mit sich gebracht habe — das zu entscheiden, überlassen wir dem unbefangenen Leser. Brown aber hält dieses Sonett für das *L'Envoy*, mit dem Shakespeare den Sonettenkranz 27—54 dem Grafen Pembroke dedicirt habe; wahrscheinlich, fügen wir hinzu, als Dank für die Herablassung, mit der sich dieser vornehme Herr von der Geliebten Shakespeare's verführen liess und dem Dichter das in seinen Dramen so oft an Anderen verspottete Hahnreihorn nun selber aufsetzte!

Sonett 56. Mit diesem Sonette beginnt Brown das dritte Capitel des Romans, das die Ueberschrift trägt: *To his friend, complaining of his coldness and warning him of life's decay.* — Zunächst wird aber in S. 56. nicht der Freund, sondern die Liebe selbst, abstract gefasst, apostrophirt und ermahnt, nicht lau und schlaff zu werden in der Zeit der Trennung.

Sonett 57—58. In dieser Zeit der Trennung hat der Dichter nur an den fernen Freund zu denken, geduldig und resignirt, ohne denselben in seinem Thun und Treiben irgendwie beargwohnen zu dürfen.

Sonett 59. Der Dichter fragt, was die Vorwelt wohl zu seinem Freunde gesagt haben würde, und schliesst, die alten Dichter hätten keinen so würdigen Stoff zu verherrlichen gehabt, wie er in diesem Freunde.

Sonett 60. Das alte Thema von der Vergänglichkeit alles Irdischen und, im Gegensatze dazu, von der Fortdauer des Freundes im Gedichte wird hier auf's Neue variirt.

Sonett 61. Dieses Sonett verknüpft dichterisch zwei Gedanken, welche in früheren Sonetten getrennt vorkamen: die Abwesenheit des Freundes und die Treulosigkeit desselben. Den Dichter lässt der Gedanke an den fernen Freund nicht schlafen, während der Letztere auch wach ist, aber leider aus andern, weniger keuschen Ursachen am Schlaf gehindert.

Sonett 62—74. Zwölf Sonette, die dasselbe Thema variiren. Mahnungen an den Tod und an die Vergänglichkeit, deren Symptome wie jetzt schon an dem Dichter, späterhin auch an dem Freunde sichtbar sein werden. Von den vorher schon behandelten Gedanken treten auch hier einige in neuen poetischen Wendungen wieder auf: die Verewigung des Freundes in den Versen des Dichters; die Treue und Redlichkeit des Freundes (S. 68.) und, in raschem Wechsel und schroffem Widerspruch damit, die Hindeutung auf allerlei sittliche Gebrechen des Freundes, welche die Welt trotz und unter seiner

schönen Aussenseite entdeckt (S. 69). Vollends im Widerspruch mit den Klagen früherer Sonette, dass der schöne Freund von der Geliebten des Dichters sich habe verführen lassen, ist die Aussage des 70. S.: *Thou hast pass'd by the ambush of young days, either not assail'd, or victor being charg'd.* Der Freund, d. h. vorausgesetzt dass derselbe hier gemeint ist, erscheint hier also schon älter, nicht mehr als der *sweet boy* und als der *lovely and beauteous youth*, als der er in früheren Sonetten angesprochen wird. Aber auch der Dichter redet hier von seinem eignen Alter und von seinem nahen Tode in einer Weise, die sich wohl mit der poetischen Fiction, nicht aber mit irgend einem Calcul der Wirklichkeit verträgt.

Sonett 75. Des Dichters wechselnde Stimmung in Bezug auf den Freund, je nachdem er von ihm getrennt, oder mit ihm allein zusammen, oder endlich in grösserer Gesellschaft mit ihm vereint ist, wird hier charakterisirt.

Sonett 76—86. Ein neues Thema wird in mannigfachen Variationen durch diese Reihe von Gedichten durchgeführt, deren evidenten Zusammenhang nur von den vereinzelt dazwischen stehenden S. 77. und S. 81. unterbrochen wird. Das ist die Eifersucht auf einen dichterischen Rivalen in der Gunst und in der Feier des Freundes, auf einen Rivalen, mit dessen vollendeter Kunst es unser Dichter, der schlichten Einfalt und Einförmigkeit seiner Poesie sich wohl bewusst, es nicht aufnehmen kann. Die Commentatoren vermuthen in diesem Rivalen, dem der Dichter bald als einem *better spirit* und einem *worthier pen* sich demüthig unterordnet, bald sich in trotziger Herausforderung gegenüberstellt, als einem Talente, das nur durch die Gunst des von Beiden besungenen Freundes Bedeutung gewinne, irgend einen bestimmten zeitgenössischen Dichter, entweder Daniel, oder Drayton, oder Spenser. Gegen diese Hypothesen lässt sich einwenden, dass wenigstens die auf uns gekommenen Sonettensammlungen der drei Genannten, *Delia*, *Idea* und *Amoretti* betitelt, keine Gedichte enthalten, welche, wie Shakespeare's Sonette, den Preis eines schönen Freundes singen. Wer, wie wir, solche eifersüchtige und neidische Seitenblicke auf das Glück eines andern Dichters mit Shakespeare's anerkanntem Charakter und anerkannter Stellung nicht in Einklang zu bringen vermag, wird schon eher geneigt sein, diesen Rivalen nicht unter Shakespeare's Zeitgenossen, sondern in Shakespeare's Phantasie zu suchen. Auf dieses Geschöpf der Einbildungskraft sind dann vielleicht einzelne Züge übertragen, die, nach ihrem individuellen Gepräge zu urtheilen, dem wirklichen Leben entnommen zu sein scheinen. So mochte unserm Shakespeare

vielleicht ein Poetaster begegnet sein, nicht unähnlich dem in *Timon of Athens* vorgeführten, der zu seinen Versen durch Geister, die ihn nächtlich im Traume besuchten, inspirirt zu werden behauptete (S. 86). — Von den beiden, in diesen Sonettenkranz zusammenhangslos eingereihten Sonetten ist S. 77. ein blosses Gelegenheitsgedicht ohne alle Beziehungen auf den Freund. Es hat einem Gedenkbuche, das Shakespeare oder irgend ein Bekannter Shakespeare's verschenken wollte, zum poetischen Geleit gedient. — Ebenso behandelt S. 81. nur das oft behandelte Thema von der Verewigung des Freundes in den Versen des Dichters, ohne weitere Bezugnahme auf eine Störung ihres Verhältnisses, wie eine solche in den übrigen Sonetten dieses Cyclus theils befürchtet, theils constatirt wird.

Sonett 87—93. Die Trennung des Freundes vom Dichter ist das in diesen Sonetten variirte Thema. Einerseits rechtfertigt der Dichter den Freund, der sich von ihm zurückziehen will, wegen dieses Schrittes, indem er, der Dichter, sich selbst aller Fehler zeihet; andererseits aber ist die Liebe des Freundes der einzige Halt und Stolz des Dichters, und er wird den bevorstehenden Abfall des Freundes nicht überleben (*Since that my life on thy revolt doth lie*). Deshalb will der Dichter, um sich über die Falschheit des Freundes zu täuschen, sich an dessen schöne Aussenseite halten, die Nichts von der Treulosigkeit des Innern verräth. Der Dichter vergleicht deshalb diese Schönheit des Freundes mit dem Apfel der Eva und sich selbst mit einem von seiner Gattin getäuschten Ehemanne. Letzterer Vergleich hat den Antiquar Oldys, dem wir manche biographische Notizen über Shakespeare verdanken, veranlasst, dieses Sonett (S. 93) und das vorhergehende (S. 92) als von Shakespeare an seine eigne Gattin gerichtet zu bezeichnen (*addressed by Shakespeare to his beautiful wife on some suspicion of her infidelity*). Solcher Verdacht um die Treue der in Stratford ansässigen Gattin müsste allerdings unserm Dichter sein Leben in der Hauptstadt sehr verbittert haben! — Sie haben, lieber Freund, hier eine kleine Probe von einem vereinzelt Versuche autobiographischer Deutung aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der freilich, wie das bei allen diesen Deutungsversuchen so zu gehen pflegt, zu einem von den modernen Erklärungen sehr abweichenden Ergebniss geführt hat.

Sonett 94—96. Die Fehler des Freundes in ihrem Gegensatz zu dem Alle bezaubernden Aeussern desselben werden hier schärfer betont, und es wird die Meinung daran geknüpft, dass der Freund nicht zu sehr auf diesen Zauber, den er auf die übrigen doch schlecht von ihm denkende und redende Welt ausübe, sich verlassen

möge. Bemerkenswerth ist dass die Schlusszeile des 94. S. *Lilies that fester smell far worse than weeds* sich auch in dem Pseudo-Shakespeare'schen Drama *The Reign of King Edward III.* findet; in einem Drama, das im Jahre 1596 gedruckt erschien, nachdem es vielleicht schon einige Jahre früher aufgeführt war: *As it hath bin sundrie times plaied about the Citie of London*, steht auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe. Nach dem Context zu urtheilen, in welchem dieser Vers einerseits in dem Sonett, andererseits in dem Drama steht: dort im innigsten Zusammenhange mit dem Vorhergehenden, dessen Schlusspointe er bildet; hier als ein Denkspruch, der unbeschadet des Sinnes sehr wohl gestrichen werden könnte, kann es keinem Zweifel unterliegen, dass der unbekannte Verfasser des Dramas Shakespeare's Sonett vor dem Jahre 1596 gekannt haben muss. Wir gewinnen damit eine werthvolle chronologische Bestimmung für diese Sonettenreihe, die den Freund als innerlich verderbt schildert, und wir sehen daraus, dass Graf Pembroke, wenn er der Gegenstand dieser sehr zweideutigen Huldigungen des Dichters war, schon vor seinem sechzehnten Jahre eines ziemlich schlechten Rufes im Munde der Welt sich erfreut haben muss. — Bemerkenswerth ist ferner, dass in dem Schlusscouplet des S. 96. das Couplet des 36. S. wiederkehrt: *But do not so; I love thee in such sort, as thou being mine, mine is thy good report.* Freilich bezieht sich in S. 36. das *do not so* auf die öffentliche Vertraulichkeit des Freundes mit dem Dichter, die dem Ersteren in den Augen der Welt schaden möchte: in S. 96. geht das *do not so* auf die Schönheit des Freundes, mit der er, wenn er wollte, alle, die ihn anblicken, verführen könnte. Wie man sieht, ist das Couplet in S. 36. besser an seiner Stelle und wahrscheinlich von dort für S. 96. entlehnt. Da nun aber S. 96. nicht wohl von den beiden vorhergehenden Sonetten zu trennen ist, so gilt der oben erwähnte chronologische Fingerzeig auch für diejenige Sonettenreihe, in der S. 36. steht.

Sonett 97—99. Diese Gedichte stehen in keinem Zusammenhange mit den vorhergehenden. Von der sittlichen Verderbniss des Freundes ist keine Rede mehr, sondern nur von der Trennung und Wiedervereinigung, die mit dem Wechsel der Jahreszeiten parallelirt werden.

Sonett 100—108. Zunächst, in diesem Sonettenkranz, schilt der Dichter seine Muse, dass sie so lange den Freund nicht gefeiert habe und rechtfertigt sodann sein längeres Stillschweigen, das nicht in Erkaltung seinen Grund habe, sondern in der Besorgniss lästig zu fallen; ferner auch damit, dass die Schönheit des



Freundes schöner in seinem Spiegel erscheine, als in den Versen des Dichters. Ein neuer chronologischer Fingerzeig wird in S. 104 dargeboten: der Freund erscheint nach drei Jahren dem Dichter unverändert, obwohl er in der That sich verändert haben mochte. Man müsste also daraus schliessen, falls ein wirkliches Freundschaftsverhältniss hier vorliege, dass Shakespeare dieses Sonett drei Jahre später als frühere gedichtet habe, und man würde sich nur zu wundern haben, dass der Freund auch nach diesen drei Jahren immer noch als derselbe alte „Knabe“ auftritt; denn als *sweet boy* wird er in S. 108 angeredet. Aber diese Zeitbestimmung scheint eben nur ein fingirter Zug mehr zu den andern individuellen Zügen, mit denen Shakespeare sein Thema, den Preis des Freundes, variirt hat. Zu diesen Fictions gehört es auch wohl, wenn in S. 105 der Freund, von dessen Wankelmuth und sittlicher Fäulniss vorher so schlimme Dinge ausgesagt wurden, mit einem Male wieder als das Muster aller Redlichkeit und Beständigkeit gepriesen wird. Uebrigens kehrt, wie die früheren Unsterblichkeitsverheissungen auch in dieser Sonettenreihe der schon vorher einmal behandelte Gedanke wieder, dass die alten Dichter keine solche Schönheit, wie die des Freundes, vor Augen gehabt haben könnten. Nur tritt hier noch die Variation hinzu, dass diese alten Dichter in ihrem Preise einer erlesenen Schönheit den Freund Shakespeare's in prophetischer Ahnung mit den Augen des Geistes vorhergesehen und besungen haben.

Sonett 109—120. Wenn in früheren Sonetten, bald in anklagender, bald in entschuldigender Weise auf Verschuldungen des Freundes und nur einmal, flüchtig und vereinzelt, auf ein Vergehen des Dichters hingedeutet wurde, so bekennt in diesen Sonetten der Dichter, dass er selbst ein Mal dem Freunde untreu geworden. Er spricht von seinen Verirrungen und Abschweifungen, von denen reuig zurückgekommen er jetzt den Werth seines Freundes nur um so höher schätzen lerne. Man sieht, das hier fingirte Verhältniss ist im offenbarsten Widerspruch mit dem vorher fingirten und gestattet keinerlei Anwendung auf dieselben Personen. Während früher der Freund als schlecht beleumundet vor der Welt erscheint, ist es hier der Dichter selbst, dem die Welt das Brandmal der Missachtung auf die Stirn gedrückt hat. Gewiss ist es kritisch besonnener, auch hier wie dort nur eine Fiction, und zwar eine Umkehrung der dort fingirten beiderseitigen Stellungen zu supponiren, als auf diese sonettischen Aussagen hin die voreilige Schlussfolgerung zu gründen, Shakespeare habe jemals seinen Stand als Schauspieler und Schau-

spieldichter, die Basis seines Ruhmes und seines Wohlstandes, als ein solches Brandmal empfunden. Wenn man dergestalt das erste Quatrain von S. 111 wörtlich auffasst, als ob Shakespeare umsonst von sich sage, sein auf das Publikum angewiesener Lebenserwerb habe ihm auch die diesem entsprechenden roheren Sitten anerzogen (*public means which public manners breeds*), so muss man ebenso wohl dem Schlusse desselben Sonettes glauben, dass schon das Mitleid des Freundes genüge ihn von all dieser Schmach zu heilen. — Den hervorgehobenen, auffallenden Widerspruch zwischen früheren Sonetten und diesen versucht das S. 120 dahin zu lösen, dass, wie vorher der Freund sich an dem Dichter, nunmehr der Dichter sich an dem Freunde vergangen habe, beide Theile also jetzt quitt mit einander seien. Man sieht leicht, dass solchẽ Lösung, deren kühle Spitzfindigkeit ohnehin mit dem tieferen Pathos der vorigen Klagen schwer zu reimen ist, wohl auf dem Gebiete der Phantasie, nicht auf dem Boden der Wirklichkeit denkbar ist.

Sonett 121. Ohne alle Beziehung auf den Freund, spricht der Dichter mit Verachtung von dem missfälligen und schadenfrohen Urtheil der Menschen, die in dem Dichter nur ihre eignen Fehler suchen.

Sonett 122. Ein Gelegenheitsgedicht, wie S. 77, und bei ähnlichem Anlasse geschrieben. Der Dichter hat vom Freunde ein Schreibtäfelbuch erhalten, das er wieder weggeschenkt hat, weil er des Freundes auch ohne solches Gedächtnisshilfsmittel treu eingedenk bleibt.

Sonett 123—125. Die Liebe des Dichters kennt keinen Wechsel und ist von weltlichen Rücksichten frei. Weitere Beziehungen auf den Freund treten nicht darin hervor, nur das Schlusscouplet des 125. S. deutet auf einen verläumerischen Zwischenträger hin, der vergebens das innige Verhältniss zwischen dem Dichter und dem Freunde zu trüben versucht. (*Hence, thou suborn'd informer! etc.*)

Sonett 126. Ein zwölfzeiliges Gedicht, nicht in der bei Shakespeare sonst üblichen Reimstellung des Sonettes verfasst, sondern in Couplets. Der Freund, hier abermals mit *my lovely boy* angeredet, wird wiederum auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hingewiesen.

Sonett 127. Mit diesem Sonett beginnt Brown das sechste und letzte Capitel des Shakespeare'schen Liebesromans, das er überschreibt: *To his mistress on her infidelity* (S. 127—152). Dass der vermeintliche Zusammenhang dieses *Sixth Poem*, wie Brown es nennt, durch eingeschobene Sonette gestört wird, räumt Brown hier zuerst ein, während er bei den vorübergehenden fünf „*Poems*“ wunderbarer Weise

solche Einschiebsel, die den vermeintlichen Gedankengang zerreißen, nicht zu entdecken vermochte. Als eingeschobene Sonette bezeichnet er beispielsweise S. 135 und 136. Wir werden aber bald sehen, dass auch mit der Ausmerzung dieser beiden ein eigentlicher Zusammenhang, der eine Einheit des Tons und der Tendenz bewirken würde, sich nicht herstellen lässt. Die ganze Einheit und das unterscheidende Merkmal besteht eben nur darin, dass hier mit Bestimmtheit ein Weib das vom Dichter behandelte Thema ist. Das Verhältniss nun, in welches sich der Dichter zu dieser Frau setzt, welche wir ebenso conventionell, wie wir früher von seinem Freunde als von einer wirklichen Persönlichkeit sprachen, als seine Geliebte bezeichnen wollen, ist doch ein von dem Verhältnisse zu dem Freunde wesentlich verschiedenes. Es macht sich darin ein sinnliches Element geltend, dessen Mangel in den früheren Sonetten mit dazu beitrug, dass wir schlechterdings uns kein körperliches Bild, keine bestimmte Vorstellung von dem Freunde zu machen wussten. Nur dessen Schönheit wurde ganz im Allgemeinen gepriesen, ohne irgend einen Zug, der diese Schönheit näher präcisirt hätte, wenn wir von den höchst vereinzelt und seltenen, gleichfalls sehr allgemein gehaltenen, Hindeutungen auf die vornehme Abkunft, auf den Reichthum und Geist des Freundes absehen. Die ganze Gestalt war und blieb ein Phantasiegebilde ohne spezielle und individuelle Physiognomie; denn selbst was sonst im Guten wie im Schlimmen von dem Freunde ausgesagt wurde, das wollte sich, wie wir sahen, zu einem einheitlichen physiognomischen Gemälde nicht fügen noch schicken. Die Geliebte tritt uns dagegen schon in greifbarer Figur entgegen, und es ist sehr denkbar, dass unserm Dichter ein solches Wesen wie das geschilderte in seinem bunten und bewegten Londoner Leben und Treiben einmal in den Weg gerathen ist. Nur berechtigt uns diese Hypothese noch nicht zu dem Schlusse, dass auch in Wirklichkeit zwischen Shakespeare und der Geliebten ein solches unbefriedigendes, ja seelenmarterndes Verhältniss jemals bestanden habe, wie diese Sonette es uns zum Theil schildern. Ich sage gefissentlich zum Theil, denn dieselbe Verschiedenheit des Tons, die wir bei den früheren Sonetten wahrzunehmen hatten, vom tiefergreifenden Pathos der Leidenschaft an bis zum epigrammatisch zugespitzten Antithesenstil und zum eleganten Spiel mit Wort und Bildern, dieselben virtuosenhaften Variationen über ein gegebenes Thema, werden wir auch in den folgenden Sonetten wieder finden. So ist gleich in dem 127. Sonette der Preis der schwarzen Haare und schwarzen Augen der Geliebten in

jener spielenden, spitzfindigen Weise durchgeführt, welche an ähnliche Stellen in dem Jugenddrama *Love's Labour Lost* erinnert, wo Biron scherzhaft den dunkeln Teint seiner Dame feiert.

Sonett 128. Die Geliebte wird geschildert, wie sie auf dem Tastbrett des sog. Virginals, eines Spinetts, spielt. Der Dichter beneidet die Tasten, welche der Finger der Geliebten berührt. — Der Anfang des Sonetts *How oft when thou, my music, music play'st* erinnert in seinem Antithesenspiel an den Anfang des 8. S.: *Music to hear, why hear'st thou music sadly?*

Sonett 129. Im schneidendsten Contraste zu dem scherzhaft spielenden Ton der beiden S. 127 und S. 128, steht der gehaltvolle Ernst dieses 129. S. Der Dichter erkennt, jedoch ohne irgend eine Bezugnahme auf die Geliebte, die Verderblichkeit und Nichtigkeit der Wollust, die er mit energischem Pathos verdammt. Nur das Schlusscouplet mit dem Wortspiel von Himmel und Hölle fällt einigermaßen in den Concettistil zurück und lässt uns bezweifeln, ob es dem Dichter auch mit der vorhergehenden Verdammniss wirklich ein so heiliger Ernst gewesen sei, wie der pathetische Ausdruck uns sonst glauben liesse.

Sonett 130. Eine scherzhafte Verherrlichung seiner Geliebten in demselben Tone galanter Spielerei gehalten, wie S. 128. Dass das Ganze sich nicht auf eine wirkliche Person bezieht, sondern als eine Persiflage der im Sonettenstil einmal zur Verherrlichung der betreffenden Dame herkömmlichen überschwenglichen Metaphern verfasst ist, erhellt deutlich genug aus dem Schlusscouplet.

Sonett 131—132. schliessen sich in ihren, aus Shakespeare's Dramen bekannten, Wortspielen mit den verschiedenen Bedeutungen *black* und *fair* an S. 127. Auch die Metapher *mourners*, auf die schwarzen Augen der Geliebten angewandt, kehrt hier wie dort wieder. Die antithetisch witzige Wendung, in welcher der Dichter sich über die Geliebte beklagt, (*In nothing art thou black, save in thy deeds*) verstattet kaum an den Ernst dieser Klage, also an eine wirkliche traurige Lebenserfahrung Shakespeare's zu glauben. Das gegebene Thema von den schwarzen Augen sollte eben nur in sonettischer Weise variirt werden.

Sonette 133—134. Die in einigen früheren Sonetten behandelte Verführung des Freundes durch die Geliebte des Dichters wird hier zu poetischen Anklagen gegen die Letztere verarbeitet. Dem Freunde fällt auch hier die Rolle des edlen Verführten, der Geliebten die der unedlen Verführerin zu. In spitzfindiger Weise wird das Gleichniss von einer gerichtlichen Bürgschaft des Einen für den An-

dern und dem Verfall der Schuldverschreibung mit allen technischen Ausdrücken der Jurisprudenz durchgeführt, in einer so spitzfindigen Weise wie sie in Wirklichkeit ein in seinen heiligsten Liebes- und Freundschaftsrechten so bitter gekränktes Herz schwerlich wählen würde um seinem Schmerz Luft zu machen. Bemerkenswerth ist in dieser Beziehung, wie viel inniger doch der Ton klingt, den der Dichter in den früheren an den Freund gerichteten Sonetten über dieses ihm widerfahrene Unrecht anschlägt.

Sonett 135—136. Zwei Sonette, in denen das Wortspiel mit *will* und *Will*, einer gewöhnlichen Abkürzung für William, Shakespeare's Taufnamen, todtgehetzt wird. Einen tieferen Sinn oder eine ernstere Meinung wird in diesen Spielereien des Witzes schwerlich Jemand suchen wollen.

Sonett 137. Der Dichter schilt seine Verblendung, die ihn über den notorischen Unwerth seiner verbuhlten Geliebten täuscht. Diejenigen Kritiker, welche das energische Pathos dieser Selbstvorwürfe zu einer autobiographischen Deutung veranlasst hat, werden hier allerdings die bis zur Schamlosigkeit gehende Aufrichtigkeit Shakespeare's bewundern müssen, welche in diesem Sonett der Welt verräth, wie der Dichter sich vergebens bemüht, aus den Netzen einer feilen Buhlerin — denn als solche wird sie deutlich genug charakterisirt — sich los zu winden.

Sonett 138. Der Dichter stellt sich, als traue er der treulosen Geliebten, damit sie ihn für einen unerfahrenen Jüngling halte, obwohl er seine beste Lebenszeit schon hinter sich habe. Das verliebte Alter, sagt der Dichter, hört nicht gern seine Jahre erwähnen. — Nun ist, aber dieses Gedicht in die unter Shakespeare's Namen im Jahre 1599 erschienene Gedichtsammlung *The Passionate Pilgrim* aufgenommen, in einer Fassung die deutlich zeigt, dass der von Thorpe gegebene Text der ursprüngliche war. Das Sonett ist also jedenfalls vor 1599 entstanden, also jedenfalls vor dem fünf- unddreissigsten Jahre des Dichters, der sich hier als verliebten Alten darstellt — ein Umstand, der allerdings selbst einen autobiographischen Interpreten stutzig machen könnte.

Sonett 139—140. Der Dichter beschwört seine Geliebte, ihre notorische Untreue nicht zu deutlich in seiner Gegenwart zu verathen und wenigstens in seinem Beisein den Schein zu bewahren, als liebe sie ihn.

Sonett 141—142 schliessen sich an S. 137. Der Dichter schilt sein thörichtes Herz, welches trotz des Widerspruchs aller seiner Sinne und Seelenkräfte von seiner sündigen Liebe nicht ablassen

wolle. Ein in S. 142 neu hinzutretender Zug ist der, dass diese Sündhaftigkeit als eine beiderseitige charakterisirt ist, indem die Geliebte, wie der Dichter, als vermählt dargestellt wird. (*Robb'd others' beds' revenues of their rents.*)

Sonett 143. Die treulose Geliebte wird mit einer Hausfrau verglichen, die ihr Kind im Stich lässt, um ein weggelaufenes Küchlein zu erhaschen. Das Kind ist der Dichter, das Küchlein der neue Liebhaber; und der Dichter ist schon zufrieden, wenn nur die Geliebte, nachdem sie des neuen Liebhabers froh geworden, zu ihm zurückkehrt. Wahrlich, eine rührende Bescheidenheit und Gentügsamkeit von Seiten Shakespeare's, wenn sie ernstlich gemeint und im Leben praktisch von ihm geübt worden ist! — Im Schlusscouplet kehrt das Wortspiel mit *will* und *Will* aus S. 135—136 wieder.

Sonett 144. Das Verhältniss zwischen dem Dichter, dem Freunde und der Geliebten, das, wo es sonst zum Vorschein kommt, mehr angedeutet als dargestellt wird, erscheint hier in klarer, prägnanter Exposition. Der schöne Freund ist der gute Engel des Dichters, die Geliebte, deren dunkler Teint auch hier erwähnt wird, ist des Dichters böser Engel, der den guten Engel zu verführen und ihn dem Dichter abspenstig machen will. Was von S. 129 gesagt wurde, das gilt auch von diesem: das Pathos der ersten Quatrains liesse an den Ernst des Dichters glauben, wenn nicht die frivolen Zweideutigkeiten des Schlusses (*I guess one angel in another's hell etc.*) verriethen, dass wir es auch hier nur mit einem Spiel der Phantasie und des Witzes zu thun haben. — Da dieses Sonett wie S. 138 im *Passionate Pilgrim* abgedruckt ist, so finden die dort gemachten chronologischen Schlussfolgerungen auch hier ihre Anwendung.

Sonett 145. Eine galante Spielerei mit den Worten *I hate*, die in unerwarteter Weise vervollständigt und zugleich neutralisirt werden, mit dem Zusatze *not you*. Von den übrigen Sonetten weicht dieses wie im Tone, so auch im Verse ab, da es aus vierfüssigen Jamben, nicht aus fünfzüssigen besteht.

Sonett 146. Eine Apostrophe an die Seele des Dichters, die für sich selbst und für ihr eignes Heil sorgen soll, nicht für den vergänglichen sündhaften Leib. Eine Bezugnahme auf den Freund oder auf die Geliebte tritt nirgend darin hervor.

Sonett 147—152. Dieselben Klagen und Vorwürfe des Dichters werden in neuen Variationen hier durchgeführt: an ihn selbst gerichtet wegen seiner Blindheit und Schwäche in diesen doch als verderblich und unwürdig erkannten Liebesfesseln; an die Geliebte gerichtet wegen des Missbrauchs, den sie von ihrer über den Dich-

ter erlangten Gewalt macht. Das Pathos dieser energischen Selbstanklagen und Selbstvorwürfe wird einigermaassen beeinträchtigt durch solche obscene Anspielungen auf die Gewalt des Fleisches, wie sie das 151. Sonett entstellen — Anspielungen wie sie bekanntlich in Shakespeare's Dramen, dem Zeitgeschmacke entsprechend, durchaus nicht selten sind, wie sie aber, mit dieser einzigen Ausnahme, in den Sonetten sonst nicht vorkommen. Die frivole Wendung, welche hier die vorhergegangenen Schilderungen eines Seelenkampfes zwischen dem guten und bösen Princip nehmen, lässt kaum an den Ernst und an die Wahrheit dieses Conflicts als an eine Thatsache in Shakespeare's innerm Leben glauben; sie ist eben nur aus dem Gesichtspunkte einer poetischen Phantasie zu erklären, und auch aus ihm nur zu rechtfertigen.

Sonett 153—154. Diese beiden Gedichte hat selbst Brown nicht seinen autobiographischen sechs *Poems* einzuverleiben versucht. Cupido's Fackel, in das kalte Wasser einer Quelle getaucht, erwärmt dasselbe zu einem heilkräftigen Bade, welches nur unserm Dichter als Patienten nicht frommt. Dieser Stoff ist in beiden Sonetten in etwas veränderter, parallel laufender Fassung behandelt.

---

Hier haben Sie, lieber Freund, meine Analyse der Shakespeare'schen Sonette. Meiner Aufgabe entsprechend musste sie eine stoffliche, kritische sein, keine ästhetische, und ich habe daher wenig Gelegenheit gefunden, meine rückhaltlose Bewunderung für diese Gedichte und für ihre zahlreichen Schönheiten auszusprechen. Lassen Sie mich denn hier noch ausdrücklich hinzufügen, dass ich Alles unterschreibe, was Sie in ästhetischer Würdigung darüber in der Einleitung und in dem Schlusswort Ihrer Uebersetzung hervorheben. Ja, es will mich bedünken, als müsse eine Auffassung, wie die meinige, von der Natur und Bedeutung der Sonette diese wohlbe gründete Bewunderung noch steigern, da sie den Menschen Shakespeare nicht in dem zweifelhaften Lichte erscheinen lässt, wie unfehlbar jede autobiographische Deutung thun muss, den Dichter Shakespeare aber in desto hellerem Lichte. Ich erlaube mir als ein hierhergehöriges Resumé alles Vorhergehenden einen Passus aus einer Abhandlung, die ich vor Jahren schrieb, zu citiren (Der Mythos von William Shakespeare. Bonn 1851). „Gewiss sah Shakespeare und seine Zeit in den lyrischen Gedichten keine Beiträge zu seiner Biographie, keine zusammenhängende Bekenntnisse eigner Leiden in Liebe und Freundschaft, sondern zerstreute Blätter, Darstellungen

poetischer Seelenzustände. Dieselbe Fähigkeit, sich tief in alle Gefühle und Situationen wie in selbstempfundene hineinzusetzen, die wir in Shakespeare's Dramen bewundern, dieselbe Fähigkeit beweist der Dichter in seinen Sonetten, und in dieser Beziehung kann man sie, obgleich lyrisch der Form nach, als wesentlich dramatisch bezeichnen. Sie schildern uns die Liebe, die Eifersucht, die Freundschaft, die Reue, alle die Regungen des menschlichen Herzens in ihrer unmittelbarsten Wahrheit, aber nicht speziell William Shakespeare's Liebe, Eifersucht, Freundschaft und Reue, nicht die Regungen in William Shakespeare's eigenem Herzen.“

Bonn, im December 1864.

---



# Christopher Marlowe

und Shakespeare's Verhältniss zu ihm.

Von

H. Ulrici.

---

Die neue, mit vollständigem kritischen Apparate ausgestattete Ausgabe Shakespeare's, die sog. *Cambridge Edition* von W. G. Clark und W. A. Wright bringt in ihrem fünften Bande, der die drei Theile Heinrichs VI. enthält, einen sorgfältigen Abdruck der ersten Quartausgaben jener beiden alten Stücke, welche dem zweiten und dritten Theile Heinrichs VI. zu Grunde liegen oder, wie der currente Englische Ausdruck lautet: *upon which the Second and Third parts of K. Henry VI. are founded*. Sie führen in den alten Quartausgaben den Titel:

*The First part of the Contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster, with the death of the good Duke Humphrey, and the banishment and Death of the Duke of Suffolke, and the tragicall end of the proud Cardinall of Winchester, with the notable Rebellion of Jacke Cade, and the Duke of Yorke's first claime unto the Crowne. London. Printed by Thomas Creed, for Thomas Millington etc. 1594.*

*The true Tragedie of Richard Duke of Yorke and the death of the good King Henrie the Sixt, with the whole contention betweene the two houses Lancaster and Yorke, as it was sundrie times acted by the Right Honourable the Earle of Pembroke his servants. Printed at London by P. S. for Thomas Millington etc. 1595.*

Die Herren Clark und Wright bemerken in Betreff der Autorschaft der beiden Stücke: sie könnten weder mit Malone's Ansicht, dass dieselben gar nichts von Shakespeare enthielten, noch mit Mr. Knight's Behauptung, dass beide ganz und gar Shakespeare's Werk seien, übereinstimmen; nach ihrer Meinung habe vielmehr Shakespeare nur einen „bedeutenden Antheil an ihrer Composition“ gehabt; dafür aber sprächen so viele innere Beweise, dass sie ihren Principien gemäss nicht ümhin gekonnt, beide Stücke in ihre Shakespeare-Ausgabe mit aufzunehmen (*Preface p. XII*).

Dieses *Juste-milieu* bezeichnet den gegenwärtigen Standpunkt der Englischen Kritik in der vorliegenden Frage. In demselben Sinne hat sich früher J. O. Halliwell ausgesprochen (in der von ihm besorgten Ausgabe der beiden Dramen: *The first Sketches of the Second and Third Parts of King Henry VI. London, printed for the Sh. Society, 1843. Preface p. XXXV ff.*), während J. P. Collier und A. Dyce noch der Ansicht Malone's anhängen, und nur über die Frage: wer denn, ausser Shakespeare, der Verfasser der beiden Stücke sein könne, unter sich uneinig sind. Collier (in seiner Ausgabe Shakespeare's I. p. XLIX) will sie Rob. Greene zuschreiben; Dyce dagegen (in seiner Ausgabe von Marlowe's Werken I. p. LX) meint, dass sie, zum grossen Theil wenigstens, von Marlowe herühren dürften.

Die alte Controverse ist mithin noch keineswegs geschlichtet. Ihre Entscheidung aber ist von hoher Bedeutung für Shakespeare und seine historische Stellung wie für die ganze Literatur-Periode, der er angehört. Denn sind jene beiden alten Stücke nicht von Shakespeare verfasst, hat er gar kein Anrecht an sie, so sind auch die beiden letzten Theile Heinrichs VI. nur in geringem Maasse sein Werk, im Grunde das Eigenthum eines Andern. Dies folgt einfach daraus, dass nicht nur die Composition der beiden alten Stücke, sondern, wie Halliwell richtig bemerkt, mehr als die Hälfte des gesamten Inhalts derselben völlig unverändert oder doch nur mit geringen Abweichungen sich im zweiten und dritten Theile Heinrichs VI. wiederfindet. Die erste Scene z. B., welche dort wie hier den Gang der Handlung einleitet, hat im zweiten Theil Heinrichs VI. 254 Verse; im *First part of the Contention etc.* zählt sie (nach der *Cambridge Edition V., p. 343 ff.*) genau nur 166 Zeilen, davon sind aber mehrere Stellen als Prosa gedruckt, die offenbar ebenfalls (nur verstümmelte) Blancheverse sind und die als Verse gedruckt, die Zahl derselben um 8—9 erhöhen würden. Von diesen 174 Versen weichen nur 34 von den entsprechenden Zeilen in Heinrich VI. ab; die

übrigen sind zum grössten Theil wörtlich aufgenommen. Shakespeare hätte also zu dieser Scene nur etwa 80 Verse neu hinzugefügt und c. 34 umgeändert oder durch andere ersetzt. Aehnlich ist das Verhältniss in den meisten übrigen Scenen des Stücks (nur ein Paar erscheinen fast gänzlich umgearbeitet); und noch ungünstiger stellt es sich in der *True Tragedie of Richard etc.*, von der beinahe der gesammte Inhalt, wenigstens alles Wichtige und Bedeutende, im dritten Theile Heinrichs VI. Aufnahme gefunden hat. Gab es aber einen Dichter, der diese von Shakespeare beibehaltenen Scenen der beiden alten Stücke schreiben konnte, so war dieser sein Vorgänger ein so naher Geistesverwandter von ihm, dass Shakespeare nur seinen Fusstapfen zu folgen brauchte, und dass demgemäss Shakespeare's Stellung zu seiner Zeit, seine Bedeutung für die Entwicklung und Ausbildung des Englischen Dramas ganz anders zu fassen sein würde als bisher allgemein geschehen. Denn wie niedrig man auch den Werth der beiden alten Stücke taxiren möge, — das steht fest und ist noch von Niemand geleugnet worden, dass sie eine ganze Anzahl Stellen und Scenen enthalten, welche dem Genius Shakespeare's so nahe verwandt erscheinen, wie keine andere bis jetzt bekannte dramatische Production seines Zeitalters. —

Unter den älteren Zeitgenossen Shakespeare's sind die anerkannt ausgezeichnetsten, begabtesten und fruchtbarsten Dramatiker Robert Greene und Kit Marlowe. So weit die dramatische Literatur der Zeit bis jetzt bekannt ist, können sie allein in Betracht kommen, wenn es sich um die Frage handelt, wem die beiden alten Stücke angehören, wenn sie nicht Shakespeare's Eigenthum sind. Collier ist, wie bemerkt, geneigt sie Rob. Greene zuzusprechen. Allein mit Recht behauptet A. Dyce, dass „in den beiden alten Stücken Scenen vorkommen von einer Kraft der Conception und des Ausdrucks, zu welcher unmöglich weder Greene noch auch Lodge oder Peele, wie ihre unbestritten ächten Werke zur Evidenz beweisen, sich erheben konnten“ (a. O. I., p. LX). In der That, wer Greene's Dramen auch nur flüchtig gelesen hat, wird sich auf den ersten Blick überzeugen, dass er völlig unfähig war, eine Scene wie z. B. die Ermordung Heinrichs VI. in der *True Tragedie* zu schreiben: Gedanken, Diction, Stimmung und Charakteristik, kurz nicht mehr als Alles weichen so völlig vom Stil Greene's ab, dass wohl nur die äusserliche Rücksicht auf die bekannte Stelle in Greene's *Groatworth of Wit etc.*, die Shakespeare'n des Plagiats beschuldigt, das Urtheil Collier's bestimmt und ihn bewogen haben mag, Greene für den Verfasser der beiden Stücke zu erklären. Es bleibt sonach

nur noch Kit Marlowe übrig als der einzige, von dem sie möglicher Weise herrühren könnten. Für ihn stimmt, wie bemerkt, A. Dyce, eine Autorität im Gebiete der Kritik und Literaturgeschichte, deren Gewicht wir keineswegs unterschätzen. Sehen wir also zuvörderst so genau wie möglich zu, ob Marlowe der Verfasser der beiden in Rede stehenden Dramen sein kann.

Marlowe war bekanntlich nur wenige Monate älter als Shakespeare: nach den Ermittlungen Dyce's wurde er am 26. Februar 1564 in der St. Georgs-Kirche zu Canterbury getauft, wahrscheinlich also noch in demselben Monat geboren. Dennoch gehört er zu den Vorgängern Shakespeare's, da es kaum einem Zweifel unterliegen kann, dass sein *Tamburlaine the Great*, wahrscheinlich sein erstes dramatisches Werk, bereits 1586—7 aufgeführt wurde, dass er also zur Zeit als Shakespeare von Stratford nach London übersiedelte, bereits ein bekannter und beliebter Bühnendichter war. Marlowe scheint wie die meisten seiner Genossen ein wüthes Leben geführt zu haben. Alle seine Zeitgenossen wenigstens, deren Stimme bis zu uns gedrungen, urtheilen mehr oder minder ungünstig über seinen Lebenswandel und seine sittliche Haltung, und selbst diejenigen, welche milder und freundlicher über ihn sich äussern, setzen doch stets ihr Urtheil in ausdrückliche Beziehung zu seinem grossen Talente, um gleichsam durch letzteres den Mangel an sittlichem Werth seines Charakters zu decken. Mehrere von ihnen beschuldigen ihn auch des Atheismus und gotteslästerlicher Aeusserungen. Insbesondere fällt schwer in's Gewicht, was sein Freund und Genosse Rob. Greene in dem oben erwähnten Pamphlet über ihn sagt. Hier heisst es: *„Wonder not, — for with thee will I first beginne, — thou famous gracer of tragedians, that Green, who hath said with thee, like the foole in his heart, „There is no God“, should now give glorie unto his greatnesse; for penetrating in his power, his hand lyes heavy upon me, he hath spoken unto me with a voyce of thunder, and I have felt he is a God that can punish enemies. Why should thy excellent wit, his gift, be so blinded that thou shouldest give no glory to the giver? Is it pestilent Machivilian policie that thou hast studied? O peevish follie! what are his rules but meere confused mockeries, able to extirpate in small time the generation of mankinde? for if „sic volo sic jubeo“, holde in those that are able to command, and if it be lawfull „fas et nefas“, to doo any thing that is beneficiall, only tyrants should possesse the earth, and they striving to exceed in tyranny, should ech to other be a slaughterman, till, the mightiest outliving all, one stroke were left for Death, that in one age man's*

*life should end“ etc.* Nachdem Greene sodann Mahnungen an Lodge und Peele gerichtet, wendet er sich noch einmal zu Marlowe zurück indem er fortfährt: „*And now returne I again to you three, knowing my miseries is to you no newes; and let me heartilie entreate you to be warned by my harmes. Delight not, as I have done, in irreligious oaths, for from the blasphemers house a curse shall not depart. Despise drunkenness, which wasteth the wit, and makes men all equall unto beasts. Flie lust, as the deathman of the soul, and defile not the temple of the Holly Ghost. Abhorre those epicures whose loose life hath made religion loathsome to your eares, and when they soothe you with tearms of mastership, remember Robert Greene“ etc.* (Dyce l. I. I. p. XXVI sq. cf. p. XXXIII sq.) — Diesen Zeugnissen gegenüber, mit denen die Nachrichten von Marlowe's gewaltsamen Tode bei dem Angriff auf einen verhassten Nebenbuhler (nach Meres) nur zu wohl harmoniren, können wir nicht umhin anzunehmen, dass Marlowe's Gedanken, Gesinnung und Lebensansicht ebenso ausschweifend waren wie seine Sitten und sein Wandel.

Diesem excentrischen, Maass und Gesetz überspringenden Zuge seines Wesens entspricht im Allgemeinen der Charakter seiner dramatischen Dichtungen. Obwohl ich dieselben von neuem aufmerksam durchgelesen habe, mit dem Wunsch ein günstigeres, der Ansicht meines verehrten Freundes Bodenstedt mehr entsprechendes Ergebniss zu gewinnen, so bin ich doch wieder nur zur Bestätigung meines ersten Urtheils gelangt. Marlowe hatte einen kräftigen, feurigen, kühnen Geist, einen energischen, nach hohen Zielen strebenden Willen, einen freien rücksichtslosen Sinn, eine Kraft und Selbstständigkeit des Gedankens, die vor keiner Consequenz zurückschreckte, kurz sein Wesen war im Fundamente auf Grösse angelegt: aber sein Herz war, wenn nicht wüst und roh, doch ohne Zartheit und Innigkeit: seinem Gemüthe fehlte jene Tiefe, Stille und Wärme, in der allein die religiösen und sittlichen Regungen keimen und wachsen können; seine Natur neigte zu wilder Leidenschaftlichkeit, zu einer, Sitte und Recht verachtenden Willkühr und Ungebundenheit. Daher wurde ihm das Gewaltige unter der Hand zum Gewaltsamen, das Ausserordentliche zum Unnatürlichen, das Grosse zum Grotesken und Ungeheuren. Daher verkehrt sich ihm das Tragische meist in das Grässliche. Denn nicht der Untergang des menschlich Edlen, Grossen und Schönen an seiner eignen Schwäche und Einseitigkeit bildet ihm den Kern des tragischen Pathos, sondern der vernichtende Kampf mächtiger, aus ihrer Bahn gewichener Kräfte und Triebe,

unbezüglicher Affecte und Leidenschaften gegen einander. Sein Tamburlaine z. B. athmet in allen Zügen jene Macchiavellistische Welt- und Lebensansicht, welche nach Greene's Andeutungen Marlowe getheilt zu haben scheint: ein völlig maassloses Ringen nach unbeschränkter despotischer Macht und Herrschaft, dem jedes Mittel zum Zweck gerecht ist, bildet die Basis der Action, wird als das des Mannes allein würdige Streben immer wieder gepriesen, beseelt nicht nur den Helden des Stücks, sondern auch alle seine Gegner und Genossen, und führt daher nur zu einem wüsten Kampfe, der beständig sich erneuert bis die grössere Macht Tamburlaine's alle seine Feinde zu Boden geschlagen hat. Und noch entschiedener, wenn auch nach einer andern Richtung hin, tritt dieser Macchiavellismus in seinem „Juden von Malta“ hervor: hier spricht es Marlowe im Prolog (den er Macchiavelli in den Mund legt) selber aus, dass diese Lebensansicht die Basis sei, auf welcher das Stück stehe. Der Fall seiner tragischen Helden kann daher höchstens erschüttern und verstören, niemals aber erheben. Diese Helden wie alle seine Charaktere, mit breiten kräftigen Strichen und grellen Farben gezeichnet, verstehen es wohl ihre inneren Seelenzustände, insbesondere ihre heftigen Gemüthsbewegungen klar und energisch auszusprechen; aber sie sind meist nur Affect, nur Leidenschaft; nach dieser Seite hin erscheinen sie übervoll, das Maass läuft fortwährend über, und das beständige Gähren und Schäumen lässt es nirgend zu einer durchgeführten Charakteristik, zu einer feineren Nuancirung ihrer Züge, zu einer stufenweisen Entwicklung und Ausbildung ihrer Charaktere kommen. Die Affecte und Leidenschaften und mit ihnen die Handlungen treten stets fix und fertig hervor; sie sind da, man weiss nicht woher und warum; die handelnden Personen sind von ihnen besessen und handeln ihnen gemäss, nicht weil sie dazu bewogen, nicht weil sie so geworden sind, sondern weil sie ein- für allemal so sind wie sie sind. Der Begriff Pflicht ist ihnen völlig unbekannt; ein Charakter, der von wahrhaft sittlichen Motiven gelenkt und bestimmt würde, findet sich in keinem einzigen der Marlowe'schen Stücke; von einem Kampfe der moralischen Natur des Menschen, moralischer Regungen und Principien mit den sinnlichen Trieben und Gelüsten ist nirgend die Rede; die Leidenschaft, die Begierde beherrscht schlechthin das ganze Getriebe des menschlichen Thuns und Lassens. Kurz die eigentlich sittliche Sphäre des menschlichen Seelenlebens erscheint ganz und gar von Marlowe's Compositionen ausgeschlossen. —

Schon hier, gegenüber diesen allgemeinen Grundzügen von

Marlowe's Wesen und dichterischer Individualität müssen wir die Frage aufwerfen: Kann Marlowe, derselbige Marlowe, den wir aus den ihm unbestritten angehörigen Dramen kennen, Charaktere wie den „guten“, pflichtgetreuen, überall nach Selbstbeherrschung ringenden und sie überall bewährenden Herzog von Gloster oder wie den wahrhaft frommen, wenn auch schwächlichen König Heinrich VI. concipirt und in der, wenn auch nur skizzenhaften Zeichnung so ausgeführt haben, wie sie in dem *First Part of the Contention* und in der *True Tragedie* sich uns darstellen? — Ich denke, jeder Unbefangene, der diese Charaktere mit den Hauptfiguren der Marlowe'schen Stücke vergleicht, wird die Frage mit Nein beantworten. Marlowe würde aus dem Herzog von Gloster einen trotzigem, den ehrgeizigen Plänen seiner Gemahlin wenigstens im Stillen zustimmenden, den Besitz der Regentschaft so lange als möglich festhaltenden, — kurz einen Charakter gebildet haben, dem er sein Lieblings-Beiwort „*aspiring*“ hätte anhängen können. Marlowe würde Heinrich VI. völlig in den Hintergrund gestellt, nur sein schwächliches, weibisches, unkönigliches Wesen herausgekehrt, ihn — wie seinen Eduard II. — in Klagen und Jammern über sein trauriges Loos sich haben ergehen lassen: höchstens würde er ihm — wie seinem Heinrich von Bourbon (in der *Massacre at Paris*) — ein Paar kühle religiöse Phrasen in den Mund gelegt haben. Jedenfalls muss zugestanden werden, was thatsächlich feststeht, dass die beiden Charaktere, wie sie uns im *First Part.* und in der *True Tragedie* vorgeführt werden, in allen Marlowe'schen Stücken nicht ihres Gleichen finden.

Doch ehe wir ein End-Urtheil fällen, gehen wir zuvor auf die einzelnen Dramen Marlowe's etwas näher ein, vergleichen wir sie mit den in Rede stehenden beiden Stücken nicht nur hinsichtlich der Charakteristik, sondern auch in Betreff der Sprache, der Composition, der Entwicklung der Action und namentlich der Behandlung des historischen Stoffes. Es sind bekanntlich sechs oder wenn man die beiden Theile des Tamburlaine doppelt rechnet, sieben Dramen, lauter Tragödien, welche Marlowe mit voller Sicherheit beigemessen werden. Von diesen sechs Stücken kommen indess für unsern Zweck nur vier in Betracht. Zwei von ihnen, die „*Tragicall Historie of Doctor Faustus*“ und „*the Tragedie of Dido, Queene of Carthage*“ müssen wir von der Vergleichung ausschliessen. Die letztere Tragödie einfach darum, weil es feststeht, dass sie nicht von Marlowe allein verfasst ist, dass vielmehr Th. Naah daran mitgearbeitet oder sie „vollendet“ hat, und weil sich schwerlich, wie

Collier meint, der Antheil Marlowe's daran mit einiger Sicherheit bestimmen lassen wird (Dyce wenigstens behauptet, dass dies unmöglich sei, a. O. I, p. XL). Ausserdem ist das Stück offenbar eine Hof-Tragödie, d. h. keine völlig freie, sondern von Rücksichten auf die Königin und den Hofgeschmack vielfach bedingte Dichtung, die, eben darum wohl, in Geist und Charakter von den übrigen Dramen Marlowe's bedeutend abweicht (wie ich in meinem Buche über „Shakespeare's dramatische Kunst“ S. 146 f. näher dargethan habe). Die *Tragicall Historie of D. Faustus* aber besitzen wir leider nicht in derjenigen Gestalt, in welcher sie aus Marlowe's Feder hervorging. Das Stück scheint grossen Beifall gefunden und sich lange auf der Bühne erhalten zu haben. Es wurde zu verschiedenen Zeiten wieder in Scene gesetzt, oder wie man heutzutage sagen würde, neu einstudirt, und demgemäss nach damaliger Sitte auch im Text mit „Zusätzen“ versehen. Nach Henslowe's sog. Tagebuche (*Diary*) machte zuerst im Jahre 1597 (December) Th. Dekker und fünf Jahre später 1602 (November) W. Bird und Sam. Rowley, von Neuem „Adicyons“ zu „*Doctor Fostus*“ (Dyce I, p. XVII). Die älteste Quartausgabe, die sich erhalten hat, datirt vom Jahre 1604, die zweite von 1616. Beide weichen so bedeutend von einander ab, dass die zweite nicht nur eine Erweiterung, sondern richtiger eine Um- und Ueberarbeitung des Stücks genannt werden muss. Allein auch die erste Ausgabe von 1604 giebt nicht, wie Malone noch voraussetzte, den Originaltext Marlowe's wieder. Denn es findet sich darin ein Vers (bei Dyce II, p. 64), der eines Spanischen Doctors „Lopus“ (Lopez) Erwähnung thut; dieser aber und seine „*treasonable practices*“ wurden, wie Dyce (I p. XVIII) nachweist, erst 1594, also nach dem Tode Marlowe's, dadurch bekannt, dass er vor Gericht gestellt und öffentlich hingerichtet ward. Die Ausgabe von 1604 enthält also das Stück ohne Zweifel nur in der Gestalt, wie es mit den Zusätzen von Dekker seit 1597 aufgeführt worden, die von 1616 wahrscheinlich die weitere Ueberarbeitung, welche es durch Bird und Rowley erfahren hatte.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> So vermuthet Dyce, wagt aber nicht diese an sich höchst wahrscheinliche Annahme festzuhalten, weil er in dem alten anonymen Lustspiel *The Taming of a Shrew*, das 1594 gedruckt ist, eine Stelle gefunden hat, die „*a seeming imitation of a line in Faustus*“ enthält, und zwar die Nachahmung einer Zeile, die nur in der Ausgabe von 1616 vorkommt, in einer Scene, „von welcher der grünste Neuling in der Kritik auf den ersten Blick erkennen werde, dass sie nicht von Marlowe herrühren könne“ (a. O. p. XVIII). Ich sehe meinerseits nicht ein, warum diese Uebereinstimmung einer Stelle im



Th. Dekker gehört zu den begabteren Dichtern der ältern Schule; von ihm lässt sich wohl annehmen, dass er sich so weit in den Geist und Stil Marlowe's zu versetzen wusste, um die Harmonie des Ganzen durch seine Zusätze nicht wesentlich zu stören. Es ist daher nicht zu verwundern, dass Malone das Stück in der Ausgabe von 1604 für Marlowe's ursprüngliches unverfälschtes Werk hielt: auch heutzutage noch dürfte es der Kritik unmöglich fallen, die Dekker'schen Zusätze von Marlowe's ursprünglicher Arbeit mit Sicherheit auszuscheiden. Nichtsdestoweniger ist wahrscheinlich durch diese Zusätze ein charakteristischer Grundzug der Marlowe'schen Dramen nicht unbedeutend alterirt oder verwischt worden: ich meine jene skizzenartige Dürftigkeit in der Charakteristik der handelnden Personen und insbesondere in der Motivirung der Action, das skeletartige Ansehen, welches die Composition aller seiner Stücke dadurch erhält, dass es die Thaten und Begebenheiten äusserlich aneinander reiht ohne sie überall genügend aus den Verhältnissen, der Situation und dem Charakter der handelnden Personen herzuleiten. —

Von den vier Tragödien, die sonach für unsern Zweck allein in Betracht kommen, nehmen die beiden historischen Dramen, „*The troublesome Raigne and lamentable Death of Eduard the Second*“ und „*The Massacre at Paris with the death of the Duke of Guise*“ den ersten Platz ein; „*Tamburlaine the Great*“ und „*The famous Tragedie of the Rich Jew of Malta*“ können wir nur in zweiter Linie berücksichtigen. Denn Marlowe's *Tamburlaine* ist keineswegs ein historisches Drama. Obwohl der Inhalt an die Person und die Thaten des bekannten Mongolenhelden Tamerlan (Timur-Leck) sich äusserlich anlehnt, so ist doch die Geschichte so willkürlich behandelt, interpolirt, umgestellt und umgedeutet, dass das Ganze ein wild phantastisches Gepräge erhält und weit von dem treuen, wenn auch poetischen Abbilde der geschichtlichen Wahrheit in den historischen Stücken Shakespeare's abweicht. Der „*Jude von Malta*“ aber hat gar keine geschichtliche Beziehungen: das Leben und Schicksal dieses von leidenschaftlicher Selbstsucht beseelten,

---

alten *Taming of a Shrew* mit einer Zeile in der Ausgabe von 1616 die Wahrscheinlichkeit der obigen Hypothese vermindern oder aufheben soll. Denn es ist ja keineswegs nothwendig, dass der Verfasser des *Taming of a Shrew* jene Zeile aus Marlowe's *Faust* genommen, sie kann ja sehr wohl eine Reminiscenz sein, die von dem alten Lustspiel her im Kopfe Bird's oder Rowley's sich erhalten hatte und so in ihre Bearbeitung des *Faust* sich einschlich.

in wildem Grimm gegen seine Verfolger und das ganze Menschengeschlecht entbrannten, von einer wüthenden, des eignen Kindes nicht schonenden Rachsucht beherrschten Juden hat so wenig Verwandtschaft mit dem (im Wesentlichen treuhistorischen) Inhalt der beiden alten Stücke um die es sich handelt, dass von Seiten des Stoffes sich gar keine Vergleichungspunkte darbieten.

Die erwähnten beiden historischen Stücke Marlowe's gehören aller Wahrscheinlichkeit nach zu seinen späteren Arbeiten; sie sind vermuthlich sogar die letzten Dramen, die aus seiner Feder geflossen. In Betreff der *Massacre at Paris* folgt dies schon daraus, dass das Stück mit dem Tode König Heinrichs III von Frankreich, der am 1. August 1589 ermordet ward, schliesst; es kann mithin nicht wohl eher als 1590—91 auf die Bühne gekommen sein. Ausserdem zeigt es im Vergleich mit den übrigen Dramen Marlowe's gewisse Züge einer höheren Reife, einer fortgeschrittenen Entwicklung des Dichters. In noch höherem Maasse treten diese Anzeichen in Eduard II hervor. In beiden Stücken erscheint die Diction zwar nicht ganz frei von jener bombastischen Grosssprecherei, die in Marlowe's übrigen Stücken vorwaltet, doch aber viel ruhiger und gemässiger als im Tamburlaine, im Faust, im Juden von Malta.<sup>1)</sup> Die Charaktere sind zwar in Marlowe'scher Weise gezeichnet, aber sie halten sich doch mehr innerhalb des gegebenen Maasses der menschlichen Natur, sie sind frei von jenen Uebertreibungen und Verzerrungen, denen wir in den übrigen Stücken begegnen. Das tragische Pathos streift nicht mehr so nahe an das Grässliche, das Ganze hat nicht mehr jenes wild romantische Colorit, das den übrigen Dramen eigen ist; und wenn auch die Composition noch immer an den alten Mängeln leidet, so erscheint sie doch wenigstens äusserlich besser gefügt und gegliedert. Collier und Dyce stimmen daher beide für die Annahme, dass diese historischen Dramen Marlowe's und namentlich Eduard II zu seinen späteren Arbeiten zu rechnen seien. — Welches von beiden das ältere, welches das jüngere sei, dürfte sich schwer entscheiden lassen. Wahrscheinlich erschienen beide dicht hinter einander. Indess bin ich doch geneigt, die *Massacre at Paris* für Marlowe's ersten Versuch im Gebiete des historischen Dramas zu halten. Wenn man das Stück, wie es uns in der alten (unda-

---

<sup>1)</sup> Die Worte im Prolog zu diesem Stücke: „*Now the Guise is dead*“, beweisen zwar, dass dieser Prolog nach dem 23. December 1588 geschrieben ist, aber auch, dass das Stück sehr bald nach diesem Datum aufgeführt worden sein muss: sonst hätten jene Worte keinen Sinn. —

tirten, aber wahrscheinlich 1595 gedruckten) Quartausgabe erhalten ist, mit Eduard II vergleicht, so wird man finden, dass beide zwar ein trockenes, skizzenhaftes Gepräge tragen, in Eduard II aber das historische Material doch weit ausführlicher verarbeitet, der Kern der Ereignisse besser hervorgehoben, die Action in ihrem Gange bestimmter motivirt erscheint; auch haben die Charaktere etwas mehr Fleisch und Blut, als ihnen die dürftige, skeletartige Zeichnung in der *Massacre at Paris* giebt. Das letztere Drama macht den Eindruck, als sei es rasch und flüchtig hingeworfen, vielleicht weil der Dichter eine äussere Veranlassung hatte, es so bald als möglich auf die Bühne zu bringen. Und diese Veranlassung mochte in den damaligen politischen Verhältnissen Englands liegen, in dem eben erst (1588) durch den Sieg über die Spanische Armada vorläufig beendeten Kriege mit Spanien, in der Unterstützung der bedrängten Huguenotten durch die Königin, in dem lebendigen, allgemeinen Interesse, welches das ganze protestantische England an dem Verlauf des blutigen Kampfes um die Existenz der evangelischen Kirche in Frankreich nahm. Für diese Interessen war der Tod Heinrichs III und die Thronbesteigung Heinrichs IV von höchster Wichtigkeit. Es liess sich daher mit Sicherheit annehmen, dass eine Darstellung der Pariser Bluthochzeit und der ihr folgenden Begebenheiten, so lange das Gedächtniss derselben noch frisch war, die regste Theilnahme des Londoner Theater-Publicums erwecken würde. Das mochte Marlowe bestimmen, nicht nur diesen Stoff — der ohnehin seiner dichterischen Individualität nahe verwandt erscheint, — zu wählen, sondern ihm auch so rasch als möglich das dramatische Gewand umzuhängen. Kein Wunder daher, dass das Gewand nicht vollkommen passt, dass es nachlässig und oberflächlich gearbeitet ist. Collier meint zwar, dass die augenfälligen Mängel des Stücks zum Theil auf Rechnung des verstümmelten und verdorbenen Zustandes des Textes zu setzen seien, in welchem es die einzige noch vorhandene Quartausgabe uns überliefere. Er hat nämlich ein einzelnes Blatt gefunden, auf welchem in alter Handschrift die kurze Scene der Ermordung Mugeroun's geschrieben steht und welches eine Anzahl Zeilen mehr enthält als sich an derselben Stelle in der alten Quartausgabe finden. Er hält das Blatt für den Rest einer alten Souffleur-Handschrift, und schliesst daraus, dass die Quartausgabe, die wir besitzen, nur eine sog. *piratical edition* sei, welche den Text nur so wiedergebe, wie er aus dem Munde der Schauspieler nachgeschrieben oder von einer flüchtig genommenen, vielleicht unvollständigen Abschrift copirt sei. Allein diese

Annahme erscheint bei genauerer Betrachtung unbegründet; der Zustand des Textes, wie ihn die Quartausgabe liefert, giebt wenigstens keine Veranlassung dazu: die Verse sind im Allgemeinen so gut construiert und abgemessen wie in den meisten Stücken Marlowe's; nirgend finden sich Stellen, in denen — wie z. B. öfter im *First Part of the Contention* — offenbare Blanc-Verse als Prosa gedruckt wären; keine Verwirrung der Scenen, keine Verwechslung der Personen; Schreib- und Druckfehler nicht im Mindesten häufiger als in allen den Dramen, welche in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts gedruckt worden. Auch ist nicht wohl einzusehen, warum das Material zur Herausgabe des Stücks, da dieselbe erst nach Marlowe's Tode erfolgte, auf unrechtmässigem Wege erworben sein sollte. Endlich ist auch noch der Umstand von Erheblichkeit, dass der Herausgeber den Namen des Verfassers auf dem Titelblatt ausdrücklich nennt, was bei einer verstümmelten *piratical edition* nicht leicht ein Buchhändler wagte. Jenes von Collier gefundene Blatt mag daher immerhin der Rest eines alten Souffleur-Buchs sein; aber unter den angegebenen Umständen ist es wahrscheinlich, dass dies Buch das Stück in der Gestalt enthielt die es durch die Zusätze und die Bearbeitung von der Hand eines andern jüngeren Dichters gewonnen hatte. Dyce vermuthet wenigstens, dass es schon 1598, als es nach Henslowe's Tagebuche von Neuem auf die Bühne gebracht ward, solche „*Adicyons*“ erfahren haben dürfte (a. O. I, p. XXI). Was endlich die Annahme Collier's betrifft, dass es im Januar 1593 zum ersten Male aufgeführt worden und daher vermuthlich das letzte dramatische Werk Marlowe's gewesen sei, so stützt sie sich auf einen kurzen Vermerk in Henslowe's Tagebuche (unter dem 30. Januar 1593), welcher wörtlich lautet: „*Rd at the tragedey of the guyes*“ etc. und zu welchem am Rande die Buchstaben „*ne*“ (soll heissen *new*) hinzugefügt sind. Allein ob Henslowe mit dem Worte *guyes* den Namen Guise gemeint habe, ist doch höchst zweifelhaft; in späteren Vermerken wenigstens findet sich diese Schreibart nirgend wieder, sondern das Stück wird von ihm „*the Gwisse*“ oder „*the Guise*“ oder auch „*The massacre*“ bezeichnet. Gesetzt aber auch, die „*tragedey of the guyes*“ sei Marlowe's *Massacre at Paris* und das „*ne*“ sollte soviel wie *new* bedeuten, so ergäbe sich doch nur, dass das Stück auf Henslowe's Bühne (von der Schauspielertruppe des Lord Admiral) im Januar 1593 als ein neues zum ersten Mal aufgeführt worden, keineswegs aber dass es nicht von andern Truppen früher gegeben worden sein könnte, z. B. von der Gesellschaft des Grafen Pembroke, welche Eduard II,

oder von der Truppe des Grafen von Nottingham, die den D. Faustus spielte (wie die Titelblätter der erhaltenen Quartausgaben besagen).

Vergleichen wir nun die beiden historischen Dramen Marlowe's, und zwar — da die *Massacre at Paris* doch immerhin der Verstümmelung verdächtig ist — vorzugsweise seinen Eduard II mit dem *First Part of the Contention* und der *True Tragedie*, so wird, meine ich, jeder Unbefangene, der ohne alle Rücksicht auf anderweitige Umstände und Beziehungen nur die Stücke selbst in's Auge fasst, finden, dass in ihnen ein anderer Geist weht. So wie sie uns vorliegen, haben sie zwar ebenfalls etwas Trockenes, Skizzenhaftes; man sieht, der Dichter versteht es noch nicht, den historischen Stoff zu vollem Leben zu erwärmen, die Ueberlieferung zu ergänzen und die geschichtlichen Gestalten mit den feineren Zügen einer prägnanten Individualität auszustatten. Aber mit Marlowe's Eduard II oder gar mit seiner *Massacre at Paris* verglichen, zeichnen sich die beiden Dramen durch Fülle, Lebenswärme und historischen Sinn entschieden aus. Wie lächerlich und unnatürlich ist es z. B. dass in der *Massacre at Paris* (Dyce, II, p. 315), Petrus Ramus im Augenblick des Todes vor dem Herzog von Guise seines gelehrten Streits mit Schecius, dem obsuren Professor von Tübingen, über Aristoteles' Organon erwähnt und sich rühmt, die Grundschrift der Logik in eine bessere Form gebracht zu haben! Wie roh und widerwärtig die Scene zwischen Heinrich III und seiner Mutter! — Und in Eduard II, obwohl hier das tragische Pathos und die ganze Action von der maasslosen Liebe des Königs zu Gaveston ausgeht und abhängt, erfahren wir doch nirgend den Grund, nirgend die Motive dieser Leidenschaft; wir vermögen kaum zu errathen was denn der König in Gaveston's Persönlichkeit so liebenswürdig findet, was ihn so unauflöslich an ihn fesselt. Insofern schwebt die ganze Entwicklung der dramatischen Handlung in der Luft. Wie völlig unmotivirt ferner erscheint das Gebahren dieser aufrührerischen Barone, die erst den König zwingen, Gaveston zu verbannen, dann von der Königin und Mortimer sich bereuen lassen, in seine Rückberufung zu willigen, und dem Könige Treue und Gehorsam schwören, aber noch ehe Gaveston heimgekehrt ist, den König ohne allen Grund tödtlich beleidigen und sofort beim ersten Anblick Gaveston's den Streit wieder beginnen, diesen ermüdenden Streit, der — auf der Bühne wenigstens — fortwährend nur in gegenseitigen Schmähungen, Drohungen und Rodomontaden sich äussert! Das Benehmen des Königs, sein

Trotzen auf seine königliche Würde und Gewalt, von der er doch im nächsten Augenblick selber anerkennt, dass sie den Baronen gegenüber völlig machtlos ist (a. O. p. 210), die Art, wie er ohne ersichtlichen Grund die Königin schmäht und unmittelbar nachher auf einen Wink Gaveston's sie wieder um Verzeihung bittet (p. 211), ist so kindisch, dass es einer besondern psychologischen Begründung bedürfte, um es von einem Manne, geschweige denn von einem Könige begreiflich zu finden. Ebenso schwankend, charakterlos, unverständlich und unverständlich zeigt sich Kent, der Bruder des Königs, der anfänglich für ihn und Gaveston Partei nimmt, dann plötzlich mit den aufständischen Lords sich verbindet, mit ihnen gefangen, nach Frankreich flüchtet, um mit der Königin den eignen Bruder zu bekriegen, wiederum aber ohne allen Grund andren Sinnes wird, den besiegten König bejammert und seine Gegner verflucht (p. 247 f.). Wie dürftig, nüchtern und effectlos ferner ist die Unterredung des Erzbischofs von Canterbury mit den empörten Baronen, — eine Scene, die, für den Gang der Action von entscheidender Bedeutung, so wenig hervortritt, dass sie den Eindruck einer flüchtigen Neben scene macht! Wie unvorbereitet und unwahrscheinlich das plötzliche Hinzutreten der Königin, die „in den Wald“ (*forest*) gehen will um ihrem Gram nachzuhängen über die lieblose Vernachlässigung, welche sie von ihrem Gemahl erfährt! Wie nichtssagend, unschicklich und ungeschickt die folgende Scene (p. 178), in welcher Gaveston mit Kent erscheint, aber nur um folgende fünf Zeilen zu sprechen:

*Edmund, the mighty prince of Lancaster,  
That hath more earldoms than an ass can bear,  
And both the Mortimers, two goodly men,  
With Guy of Warwick, that redoubted knight,  
Are gone towards Lambeth: there let them remain.*

worauf beide die Bühne wieder verlassen! Wie unedel und selbst eines Gaveston unwürdig sind die Worte (p. 220), mit denen er die Ankündigung seines Todesurtheils beantwortet:

*I thank you all, my Lords; then I perceive,  
That heading is one and hanging is the other,  
And death is all. —*

Das ist die Antwort eines verurtheilten Räubers oder Mörders, nicht aber eines wenn auch noch so unwürdigen Günstlings eines Königs.

Solche Verstösse gegen die Schicklichkeit, gegen die scenische Vertheilung des Stoffes, gegen die Charakteristik der handelnden

Personen und die Motivirung der Action finden sich nirgend in den beiden Dramen, um deren Autorschaft es sich handelt. Im Gegentheil wir begegnen hier nicht nur einer grösseren Mannichfaltigkeit verschiedenartiger Charaktere als in irgend einem Marlowe'schen Stücke, sondern diese Charaktere, wenn auch nur skizzenhaft gezeichnet, sind doch wohl angelegt, naturgemäss concipirt, sprechen und handeln durchaus consequent in Uebereinstimmung mit sich selbst wie mit den Verhältnissen und Umständen, in denen sie sich befinden, und entfalten im Fortschritt der Action immer klarer und bestimmter ihr eigenthümliches Wesen. Auf der gegebenen historischen Basis entwickelt sich die Handlung mit innerer Nothwendigkeit aus den Interessen, Zwecken und Motiven, den Grundzügen, Affecten und Leidenschaften der handelnden Personen. Die Anordnung und Reihenfolge der Scene ist so übersichtlich, dass wir trotz des Reichthums der Begebenheiten den Faden nie verlieren. Sinn und Bedeutung des dargestellten Abschnitts der Geschichte ist zwar noch nicht in voller Klarheit und Fülle erfasst, das Ganze aber verräth doch ein tieferes Verständniss des historischen Stoffes und der ihn formenden Mächte, als Marlowe's Dramen aufweisen. Kurz, Charakteristik wie Composition übertrifft entschieden die Marlowe'schen Leistungen im Gebiete des historischen Dramas.

Gleichwohl müsste Marlowe, wenn er der Verfasser der beiden Stücke wäre, an ihnen gleichzeitig mit seiner *Massacre at Paris* und seinem Eduard II gearbeitet haben. Denn R. Greene schrieb sein oben erwähntes Pamphlet: *A Groatsworth of Wit etc.*, in welchem er einen Vers aus der *True Tragedie* citirt, vor dem 20. September 1592, unter welchem Datum es in den Registern der Stationers eingetragen ist. Um die Mitte dieses Jahres muss also die *True Tragedie* bereits auf der Bühne gewesen sein, wahrscheinlich schon seit einigen Monaten, da Greene doch nur auf ein allgemein bekanntes Stück anspielen konnte, wenn sein Witz Wirkung haben sollte. Jedenfalls ist der *First Part of the Contention*, dessen Fortsetzung nur die *True Tragedie* ist, früher erschienen als letztere. Gesetzt also auch dass diese erst im August 1592 in Scene gegangen sei, so kann doch der *First Part* nicht wohl später als 1591 geschrieben sein, also vermuthlich bald nachdem Marlowe's *Massacre* — wie wir wahrscheinlich zu machen gesucht haben — die Bühne betreten hatte. — Dass derselbe Dichter in derselben Zeit seines Lebens in demselben Gebiete der dramatischen Poesie so verschiedenartige Productionen geliefert haben sollte, wäre jedenfalls eine in der Geschichte der Literatur höchst exceptionelle Erscheinung. —

Die Hauptsache indessen ist, dass in dem *First Part of the Contention* und noch mehr in der *True Tragedie* eine Anzahl Scenen sich finden, von denen — um mit Dyce zu reden — der grüteste Neuling in der Kritik [wenn er nur unbefangen ist] auf den ersten Blick erkennen muss, dass sie unmöglich von Marlowe herrühren können. Man nehme z. B. die Schilderung des Volksaufstandes, den Jack Cade auf Anstiften des Herzogs von York erregte (*Cambridge Edition* p. 385 f.). Marlowe hat in keinem seiner Stücke das Volk mitspielen lassen; wir finden überhaupt nirgend eine komische Scene; er besass, wie es scheint, keinen Witz und Humor, kein Talent für das Komische, oder in seinem Streben nach dem Grossartigen, Pathetischen verachtete er es und hielt jede Beimischung desselben für eine blosser Störung des tragischen Effects. Die Scene ist daher m. E. so bedeutsam, so entscheidend für die Frage um die es sich handelt, dass ich sie hersetze, damit der Leser — dem vielleicht die beiden alten Stücke nicht zur Hand sind — sich selbst ein Urtheil bilden könne.

*Enter Jacke Cade, Dicke Butcher, Robin, Will, Tom, Harry and the rest, with long staves.*

*Cade. Proclaime scilence.*

*All. Scilence.*

*Cade. I Iohn Cade so named for my valiancie.*

*Dicke* [bei Seite]. *Or rather for stealing of a Cade of Sprats.*

*Cade. My father was a Mortemer.*

*Nicke* [bei Seite]. *He was an honest man and a good Brick-layer.*

*Cade. My mother came of the Bruses.*

*Will* [bei Seite]. *She was a Pedlers daughter indeed and sold many lases.*

*Robin* [ebenso]. *And now being not able to occupie her furd packe, she washeth buckes up and down the country.*

*Cade. Therefore I am honourably borne.*

*Harry* [bei Seite]. *I [ay] for the field is honourable; for he was borne Under a hedge, for his father had no house but the Cage.*

*Cade. I am able to endure much.*

*George* [bei Seite]. *That's true, I know he can endure any thing, For I have seen him whipt two market days together.*

*Cade. I feare neither sword nor fire.*

*Will* [bei Seite]. *He need not feare the sword, for his coate is of prooffe.*



*Dicke* [ebenso]. *But me thinkes he should feare the fire, being so often burnt in the hand for stealing of sheepe.*

*Cade.* Therefore be brave, for your Captain is brave, and coves reformation: you shall have seven half-penny loaves for a penny, and the three hoopt pot shall have ten hoopes, and it shall be felony to drinke small beere, and if I be king, as king I will be —

*All.* God save your maiestie.

*Cade.* I thanke you, good people, you shall all eate and drinke of my score, and go all in my liverie, and weele [we will] have no writing but the score and the Tally, and there shall be no lawes but such as comes from my mouth.

*Dicke* [bei Seite]. *We shall have sore laws then, for he was thrust into the mouth the other day.*

*George* [ebenso]. *I, and stinking law too, for his breath stinks so, that one cannot abide it.*

*Enter Will with the Clarke of Chattam.*

*Will.* Oh Captaine a pryze.

*Cade.* Whose that, Will?

*Will.* The Clarke of Chattam, he can write and reade and caste account, I tooke him setting of boyes coppies, and he has a booke in his pocket with red letters.

*Cade.* Sonnes, hees [he is] a conjurer, bring him hither. Now sir, whate your name?

*Clarke.* Emanuell sir, and it shall please you.

*Dicke.* It will go hard with you, I can tell you, For they use to write that oth top of letters.

*Cade.* And what do you use to write your name? Or do you as auncient forefathers have done, Use the score and the Tally?

*Clarke.* Nay, true sir, I praise God I have been so well brought up, that I can write mine owne name.

*Cade.* Oh he's confest, go hang him with his penny-inckhorne about his necke.

*Exit one with the Clarke.*

*Enter Tom.*

*Tom.* Captaine, Newes, newes, sir Humphrey Stafford and his brother are comming with the kings power, and mean to kill us all.

*Cade.* Let them come, hees but a knight is he?

*Tom.* No, no, hees but a knight.

*Cade.* Why then to equall him, ile [I will] make my selfe knight. Kneele down John Mortemer, Rise up Sir John Mortemer. Is there any more of them that be knights?

*Tom. I, his brother.*

*Cade. He knights Dicke Butcher.*

*Then kneele down Dicke Butcher, Rise up sir Dicke Butcher. Now sound up the drumme —*

U. s. w.

Diese und die übrigen Scenen, in denen Cade und seine Spiessgesellen auftreten, haben eine so offenbare Verwandtschaft mit Shakespeare's humoristischer Auffassung und Schilderung des niederen Volkslebens (z. B. im Julius Cäsar, Coriolan, Heinrich IV, Heinrich V), und finden so gar nicht ihres Gleichen in allen Marlowe'schen Werken, dass sie, wenn nicht von Shakespeare, jedenfalls noch weniger von Marlowe geschrieben sein können. Ebenso Shakespeare'sch und darum ebenso unmarlowe'sch ist die Abschiedsscene der Königin von Suffolk, die Schilderung des Todes des Cardinals von Winchester, und namentlich die Ermordung Heinrichs VI mit dem Monologe („*I am myself alone*“ etc.) des nachmaligen Richards III. —

Wenn sonach eine unbefangene Kritik die beiden Stücke unmöglich für Marlowe's und noch weniger für Greene's Werke erachten kann, warum denn sollen sie nicht von Shakespeare herrühren können?

Malone war nur consequent, wenn er, der Shakespeare's Aetheil an dem *First Part of the Contention* und der *True Tragedie* schlechthin leugnete, ihm auch die drei Theile Heinrichs VI absprach. Hören wir seine Gründe für sein Urtheil. Zuvörderst sollen die Stücke überhaupt zu schlecht, Shakespeare's unwürdig sein. — Wir unsrerseits bestreiten das mit voller Entschiedenheit, und erwarten den Beweis, den weder Malone noch irgend ein andrer Englischer Kritiker bis jetzt geführt hat. Wir behaupten im Gegentheile und glauben es dargethan zu haben, dass diese Stücke als die ersten Versuche eines jungen Dichters in dem so schwierigen Gebiete des historischen Dramas ein eminentes Talent verrathen, und dass nicht nur Heinrich VI, sondern sogar der *First Part* und die *True Tragedie* — abgesehen von dem offenbar verdorbenen Zustande in welchem sie uns überliefert sind, — alle Dramatisirungen historischer Stoffe vor ihnen entschieden übertreffen. — Malone vermisst ferner die sog. *Shakespearian passages*, d. h. jene einzelnen Glanz- und Lichtstellen, in denen der Genius Shakespeare's sozusagen aufflammt und seine Kraft wie in zuckenden Blitzen entladet. — Wir haben auf einige solcher Stellen (z. B.

das berühmte „*I am myself alone*“) hingewiesen. Indess finden sie sich hier allerdings seltener als in andern (spätern) Werken Shakespeare's. Allein dies erklärt sich einerseits daraus, dass die in Rede stehenden Dramen im Ganzen treu der Geschichte folgen, und der geschichtliche Stoff, gänzlich arm an grossen gehaltvollen Charakteren wie an ethischen Motiven und bedeutenden Zielpunkten, wenig Gelegenheit bot zu einem höhern Gedankenfluge; andererseits daraus, dass auch der Genius nicht rein aus sich selbst strahlt und funkelt, sondern der Schule, der Entwicklung und Bildung bedarf, Shakespeare aber diese Bildung erst in London sich erwerben und doch gleichzeitig um des Lebens Nothdurft willen sein Talent in eignen Arbeiten so gut wie möglich zu verwerthen suchen musste. In Goethe's „Mitschuldigen“ und der „Laune des Verliebten“ wird man ebenfalls wenig oder nichts von jenen Blitzfunken des Genies entdecken, wie sie in seine späteren Dichtungen reichlich eingestreut sind. — Malone bezeichnet demnächst einige einzelne Abweichungen von der historischen Wahrheit als „unshakespeare'sch“, und urgirt besonders, dass im ersten Theile Heinrichs VI ein Paar Widersprüche gegen den zweiten und dritten und gegen Heinrich V, im dritten Theil zwei historische Abweichungen von Richard III vorkommen. Diesen Einwand indess widerlegt Malone selber, indem er an andern Orten nachweist, dass Shakespeare solche Widersprüche und Abweichungen in allen seinen Stücken sich erlaubt hat (*S. Reed's Shakespeare T. XIV., p. 224 f. 236 f.*).

So bleibt von allen Gründen Malone's nur noch die Sprache und Versbildung übrig. Und in diesem Punkte hat Malone vollkommen Recht. Es ist richtig, dass die Diction in diesen Stücken obsoleter, der Rhythmus der Verse prosaischer, auch die Reime seltener sind als in den übrigen und selbst in den älteren Dramen Shakespeare's; oder wie Dyce (in seiner Chronologie der Shakespeare'schen Stücke) allgemeiner sich ausdrückt: sie sind geschrieben „*in the manner of an older school.*“ Allein diese Thatsache, weit entfernt die Unächtheit der Stücke zu beweisen, spricht vielmehr entschieden für ihre Aechtheit. Wir haben oben dargethan, dass der *First Part of the Contention* spätestens 1591 auf die Bühne gekommen sein muss. Die beiden Stücke, die Grundlagen des zweiten und dritten Theils Heinrichs VI, und also unzweifelhaft auch der erste Theil dieser Trilogie gehören mithin, wenn sie von Shakespeare herrühren, jedenfalls zu seinen älteren Arbeiten; sie waren unzweifelhaft seine ersten Versuche im Gebiet des historischen Dramas, und folgten vermuthlich ziemlich unmittelbar auf Titus Andronicus,

mit dem sie nicht nur in Geist und Charakter, sondern auch in Sprache und Versbau Aehnlichkeit haben. Nun wäre es doch un-  
streitig weit mehr zu verwundern und gäbe weit begründeteren An-  
lass zu Zweifeln, wenn der junge Shakespeare, der, wie gesagt, in  
London seine Lehrzeit durchzumachen hatte, in seinen historisch-  
dramatischen Erstlingswerken sich nicht an die besten und belieb-  
testen Muster seiner Zeit angeschlossen, nicht in der Manier der  
älteren Schule, die er vorfand, geschrieben hätte. Jeder Kenner  
würde ein Gemälde von Raphael, das, obwohl angeblich um 1500  
bereits entstanden, nichts von Perugino's Manier, sondern die Kenn-  
zeichen des ausgebildeten Raphaelischen Stils an sich trüge, ohne  
Bedenken für unächt erklären. Wie Perugino das Vorbild Raphael's,  
so waren ohne Zweifel Marlowe und Greene, um 1590 die belieb-  
testen Theaterdichter, diejenigen Meister, an denen der junge Sha-  
kespeare sich bildete. Und in der That zeigt Titus Andronicus —  
dessen Shakespeare'schen Ursprung jetzt Niemand mehr bezweifelt —  
mehr noch als die in Rede stehenden Stücke eine innere Verwandt-  
schaft mit Marlowe's Manier. Allerdings tritt diese Verwandtschaft,  
diese Anlehnung an die „ältere Schule“ im *First Part of the Con-  
tention*, der *True Tragedie* und den drei Theilen Heinrichs VI im-  
mer noch in stärkeren Zügen hervor als in den übrigen Stücken,  
welche neben Titus Andronicus allgemein für Jugendarbeiten Shake-  
speare's gelten. Dies erklärt sich indess einfach daraus, dass alle  
übrigen Stücke aus der ersten Periode von Shakespeare's dichteris-  
cher Thätigkeit (der Liebe verlorene Mühe, die Komödie der Ir-  
rungen, die beiden Edelleute von Verona, Ende gut Alles gut) Lust-  
spiele waren, für welche der junge Shakespeare keine so anerkannt-  
ten und nachahmenswerthen Muster vorfand wie an Marlowe für die  
Tragödie und das historische Drama. Auch mochte gerade der Um-  
stand, dass sie so eng an die ältere Schule sich anschliessen und  
daher zum Theil auch deren Mängel an sich tragen, dazu mitwirken,  
jenen Stücken ihr alterthümliches Gepräge zu erhalten. Nachdem  
Shakespeare den *First Part* und die *True Tragedie* in den zweiten  
und dritten Theil Heinrichs VI. umgearbeitet und den ersten Theil  
hinzugefügt hatte (was schwerlich später als 1592—93 geschah),  
mochten die Stücke, tief in den Schatten gestellt durch Richard III,  
Richard II, Heinrich IV, Heinrich V und die übrigen historischen  
Dramen Shakespeare's, auf der Bühne nicht mehr ziehen; Shake-  
speare mochte daher weder äusserlich noch innerlich Veranlassung  
finden zu jenen „*Adicions*“ und Uebearbeitungen, wie sie beim  
Neu-einstudiren eines Stücks damals gebräuchlich waren und wie

er sie ohne Zweifel seinen meisten Arbeiten aus der ersten Hälfte seiner dichterischen Laufbahn zu Theil werden liess. Darum vielleicht giebt es auch keine Quartausgabe von den drei Theilen Heinrichs VI, noch finden sich die Stücke in den Stationers-Registern eingetragen. Auf Shakespeare's Bühne ruhten sie wahrscheinlich bis zu seinem Tode, während die ersten Entwürfe, der *First Part* und die *True Tragedie*, welche irgend wie in den Besitz der Truppe des Grafen Pembroke gekommen waren, auf dieser tiefer stehenden Bühne noch zuweilen aufgeführt wurden und bei deren Publikum noch immer Anklang finden mochten.

Der zuletzt erwähnte Umstand führt uns zur Erwägung der äussern Gründe für und wider den Shakespeare'schen Ursprung der in Rede stehenden Dramen. Was nun zunächst die drei Theile Heinrichs VI betrifft, so sind sie äusserlich so gut und fest beglaubigt wie irgend ein andres Drama Shakespeare's. Heminge und Condell haben sie unbedenklich und unbedingt in ihre Ausgabe der Shakespeare'schen Werke (die bekannte Folio von 1623) aufgenommen, während sie doch leicht in einer Note ihre Zweifel äussern oder bemerken konnten, dass die Stücke nur von Shakespeare umgearbeitet seien. Heminge und Condell waren die Freunde und Genossen Shakespeare's, für die er in seinem Testamente kleine Summen aussetzte um ihnen Ringe zu kaufen; sie hatten Jahrzehnte lang mit ihm zusammen und ohne Zweifel auch in seinen eignen Stücken auf derselben Bühne gespielt; sie konnten und mussten also von seinen Arbeiten genaue authentische Kunde haben. Sie verfahren auch offenbar keineswegs leichtsinnig und unbedacht bei der Sammlung des Stoffs für ihre Ausgabe. Denn sie nahmen nicht nur keines jener Stücke auf, denen es klar an der Stirn geschrieben steht, dass Shakespeare keinen Theil an ihnen hatte (obwohl einige von ihnen, z. B. *Sir John Oldcastle* und *The London Prodigal*, bei seinen Lebzeiten und mit seinem vollen Namen auf dem Titelblatt im Druck erschienen waren), sondern sie liessen auch Dramen weg, welche — wie der Perikles und das Trauerspiel in Yorkshire — höchst wahrscheinlich (auch nach dem Urtheil ausgezeichneter Englischer Kritiker) von Shakespeare herrührten und ebenfalls schon bei seinen Lebzeiten ihm öffentlich beigelegt wurden, vielleicht weil sie doch über den Ursprung derselben zweifelhaft waren, vielleicht auch bloss weil sie dieselben, wie Troilus und Cressida, nur vergessen hatten (das eine ist offenbar ein sehr frühes Jugendwerk Shakespeare's, das andere nur ein rasch hingeworfenes Gelegenheitsstück). — Wir dürfen ferner nicht unbemerkt lassen, dass der

zweite und dritte Theil Heinrichs VI in der Folio-Ausgabe von 1623 den Titel führen: „*The second Part of King Henry the Sixt with the death of the Good Duke Humfrey*“, und „*The third Part of King Henry the Sixt with the death of the Duke of Yorke*“, — dass also die Titelangaben des *First Part of the Contention* und der *True Tragedie* zum Theil wenigstens in den Titel der beiden Shakespeare'schen Stücke mit aufgenommen erscheinen, — was, denke ich, wiederum darauf hinweist, dass auch jene beiden alten Stücke für Shakespeare's Arbeiten galten. — Dazu kommt endlich, dass Shakespeare selbst für seine drei Theile Heinrichs VI ausdrücklich Zeugniß ablegt. Im Epilog zu Heinrich V sagt er:

*Henry the Sixth, in infant bands crown'd King  
Of France and England, did this king succeed;  
Whose state so many had the managing,  
That they lost France and made his England bleed:  
Which oft our stage hath shown; and, for their sake  
In your fair minds let this acceptance take.*

Der Plural „*their*“ beweist zugleich, dass es mehrere Stücke waren, in denen die Regierung Heinrichs VI dem Publikum vorgeführt worden war (denn dass „*their*“ auf diejenigen sich beziehen solle, welche „Frankreich verloren und England bluten machten“, wird doch wohl Niemand behaupten wollen). Nicht also nur den ersten Theil, — den ihm Collier lassen will, — sondern alle drei Theile Heinrichs VI erklärt hier Shakespeare für sein Eigenthum. Denn es wäre doch mehr als sonderbar, wenn er eine günstige Aufnahme für seine Dichtung in Anspruch nehmen wollte, weil früher das Werk eines Andern dem Publikum gefallen habe, oder was dasselbe ist, wenn er auf eine Dichtung verweisen wollte, die nur zum geringen Theil sein Werk gewesen. Gesetzt aber auch, man wollte annehmen, Shakespeare spreche hier nicht in seinem, sondern im Namen der ganzen Bühne und Bühnenverwaltung, so wäre es doch ebenso seltsam, wenn gerade auf solche Stücke, die ursprünglich einer andern Truppe angehört hätten, Bezug genommen würde, um für ein neues Stück der Shakespeare'schen Gesellschaft das Wohlwollen des Publikums zu erbitten.

Sonach aber ergibt sich m. E., dass auch derjenige Umstand, den man vornehmlich gegen Shakespeare's Autorschaft des *First Part of the Contention* und der *True Tragedie* geltend gemacht hat, im Grunde für dieselbe zeugt. Auf dem Titelblatt der alten Quart-

ausgaben des letzteren Stücks ist die Bemerkung hinzugefügt. „*as it was sundry times acted by the Right Honourable the Earle of Pembroke his servantes.*“ Da beide Stücke so eng zusammenhängen, so wurde wahrscheinlich nicht nur die *True Tragedie*, sondern auch der *First Part* von der Truppe des Grafen Pembroke gegeben, obwohl hier in den vorhandenen Drucken die Bühne, auf der es gespielt worden, nicht genannt ist. Nimmt man nun an, dass beide Dramen von Marlowe oder irgend einem andern Dichter herrührten, so folgt unweigerlich, dass Shakespeare sich dieser fremden Stücke irgendwie bemächtigt haben musste, um sie in den zweiten und dritten Theil seines Heinrichs VI umzuarbeiten und im Globus oder Black Friars zur Aufführung zu bringen. Unter den damaligen Verhältnissen, da jedes von einer Theatergesellschaft zur Aufführung angenommene Stück in das Eigenthum derselben überging, war es meist nur *per fas et nefas* möglich in den Besitz eines andern Bühne angehörigen Dramas zu gelangen, besonders wenn dasselbe Beifall fand und „zog.“ Und zu einer solchen Verletzung des Eigenthums sollte Shakespeare auch nur die Hand geboten haben? ja er sollte sogar so weit gegangen sein, dass er die vielleicht gestohlenen Stücke nur mit Zusätzen versehen und sie nachher, andeutungsweise wenigstens, für seine Arbeit erklärt hätte?! Nach Allem, was wir von Shakespeare's sittlichem Charakter wissen, wäre eine solche Unterstellung eine Beleidigung des grossen Dichters. Es ist, so viel mir erinnerlich, überhaupt kein Beispiel bekannt, dass die Shakespeare'sche Schauspielergesellschaft, die Truppe des Lord Chamberlain, die später König Jacob in seine Dienste nahm und die unter ihren zahlreichen Rivalen eine in jeder Beziehung hervorragende Stellung behauptete, sich jemals eines solchen Raubes fremden Guts schuldig gemacht habe. Wohl aber wissen wir, dass umgekehrt eine Anzahl Shakespeare'scher Dramen auch auf andern Bühnen aufgeführt worden. Denn es steht urkundlich fest, dass Alleyn, der ausgezeichnetste Schauspieler der Truppe des Lord Admirals, den Lear, den Pericles, Heinrich VIII, Romeo und Othello gegeben hat. Die Gesellschaft des Lord Admirals stand längere Zeit unter der Leitung Henslowe's, und spielte (nach dessen Tagebuch p. 35.) 1594 mit der Truppe des Lord Chamberlain's zusammen auf dem Theater von Newington Butts. Mit demselben Henslowe stand aber auch die Truppe des Grafen Pembroke in Verbindung; wenigstens bemerkt er unter dem 23. October 1597 (p. 103), dass er für die Leute des Lord Admirals und die des Grafen von Pembroke das Manuscript eines neuen Stücks gekauft

und mit 40 Shilling bezahlt habe. Warum also sollte nicht auch der *First Part of the Contention* und die *True Tragedie*, mit Recht oder Unrecht, in den Besitz der Truppe des Grafen Pembroke gekommen sein? Die Möglichkeit des rechtmässigen Erwerbs bleibt ja immer offen; wahrscheinlicher indess ist der unrechtmässige Erwerb: das bezeugt der Zustand, in welchem beide Stücke in den alten Ausgaben uns überliefert sind. Danach kann es unmöglich weder die Handschrift ihres Verfassers noch das ursprüngliche Bühnenmanuscript gewesen sein, das dem Drucke zu Grunde gelegen. Denn es finden sich zahlreiche Stellen, welche, wie schon bemerkt, vom Dichter offenbar in Blancversen geschrieben, doch (wegen Verstümmelung der Verse) als Prosa gedruckt sind, und umgekehrt Stellen wie z. B. die oben angeführte Scene J. Cade's und seiner Spiessgesellen, die in Prosa verfasst, in Versform gedruckt erscheinen, ausserdem viele Zeilen, in denen irgend ein Wort ausgelassen und dadurch der Vers verdorben ist, andre, namentlich wo mehrere Eigennamen hinter einander genannt werden, die völlig corrupt sind. Andererseits können die Stücke aber auch nicht bloss aus dem Munde der Schauspieler nachgeschrieben sein. Denn eine grosse Anzahl von Versen stimmt vollkommen genau mit den entsprechenden Zeilen im zweiten und dritten Theil Heinrichs VI überein. Wir müssen mithin annehmen, dass dem Drucker eine flüchtige, ungenaue und schlechtgeschriebene Copie des Originalmanuscripts vorgelegen hat, und diese dann nach willkürlicher Ergänzung der Lücken und unleserlichen Stellen in der gebräuchlichen nachlässigen Weise gesetzt und gedruckt worden ist. Die Abschrift wird nur darum so ungenau und fehlerhaft ausgefallen sein, weil sie dem Originalmanuscript eben nur abgestohlen worden.

Aber, wird man einwenden: R. Greene beschuldigt ja in der bekannten Stelle seines erwähnten Pamphlets den jungen Shakespeare ausdrücklich, dass er sich „mit fremden Federn geschmückt habe;“ und diese Behauptung kann doch nicht wohl ohne allen Grund gewesen sein. — Wir vermögen zwar nicht einzusehen, warum die Beschuldigung Greene's nicht möglicher Weise doch jedes haltbaren Grundes ermangelt haben könnte. Chettle wenigstens, der Herausgeber des von Greene verfassten aber erst nach seinem Tode veröffentlichten Pamphlets, gegen dessen Anklagen Marlowe und Shakespeare, wie es scheint, protestirt und reclamirt hatten, erklärt (in einem Vorwort zu seinem *Kind-Harts Dreame etc.*) ausdrücklich, dass es ihm leid thue, die Stelle gegen Shakespeare in Greene's Schrift nicht gestrichen zu haben, indem er sich nicht nur selbst von



Shakespeare's anständigem Benehmen und ausgezeichneten Fähigkeiten überzeugt habe, sondern auch verschiedene achtbare Männer (*divers of worship*) ihm dessen Rechtschaffenheit und Ehrenhaftigkeit (*his uprightness of dealing which argues his honesty*) bezeugt hätten (Dyce I. p. XXXV.). Chettle also hatte offenbar die Ueberzeugung gewonnen, dass die Behauptung Greene's unwahr oder doch unzuverlässig, unbewiesen, resp. übertrieben sei. Indess, Greene möge immerhin einigen Grund zu seiner Anklage gehabt haben, so folgt doch aus seinen Worten in Betreff der uns beschäftigenden Frage m. E. das gerade Gegentheil von Dem, was man daraus gefolgert hat. Die Worte finden sich in Greene's *Grouts-worth of Wit etc.* in demselben Zusammenhange, aus welchem wir oben bereits die auf Marlowe bezügliche Stelle citirt haben. Nachdem er seinen Genossen (Marlowe, Lodge und Peele) zu Gemüthe geführt hat, dass sie von Allen, die jetzt bewundernd auf sie schauten, ebenso gut verlassen werden könnten wie er selbst, fährt er fort: „*Yes, trust them not; for there is an upstart crow, beautified with our feathers, that, with his „Tygre's heart wrapt in a player's hyde,” supposes hee is as well able to bombast out a blanke-cerse as the best of you, and being an absolute Johannes-fac-totum, is in his owne conceit the only Shake-scene in a country*“ (Dyce I. p. XXVIII.). Inhalt und Form dieser Worte beweisen zunächst, dass sie aus einer gehässigen, von Neid und Missgunst getriebenen Stimmung hervorgegangen sind und mithin keineswegs volles Vertrauen verdienen. Sie beweisen ferner, dass Shakespeare, obwohl noch jung (*an upstart crow*), doch bereits zur Zeit ihrer Abfassung (Mitte 1592) in hohem Ruf und Ansehen als dramatischer Dichter gestanden und in allen Gebieten des Dramas als ein besonders fruchtbarer, geschickter und anstelliger Dichter (*an absolute Johannes-fac-totum*) sich hervorgethan haben musste. Unter den verschiedenen Arten von Stücken, die damals gepflegt und beliebt waren, nahm aber das historische Drama (die sog. *Historie*) eine bedeutende Stelle ein. Shakespeare muss also damals bereits auch historische Stücke geschrieben und auf die Bühne gebracht gehabt haben. Welches waren diese Stücke? Greene bezeichnet sie uns so bestimmt und deutlich, dass kein Zweifel darüber sein kann. Denn die Worte: „*with his Tygre's heart wrapt in a player's hyde,*“ citiren — offenbar in satirischer Absicht — einen Vers aus der *True Tragedie*, der dort, dem Herzog von York in den Mund gelegt, auf die Königin sich bezieht und wörtlich lautet: „*Oh Tyger's hart wrapt in a woman's hide*“ (*Cambridge Edition p. 420*). Eben

so lautet er im dritten Theil Heinrichs VI. Das Citat ist sehr gut gewählt. Es beweist in der That, dass Shakespeare wohl befähigt war „*to bombast out a blanke-verse*“ so gut wie Marlowe, Peele oder Lodge. Denn nicht nur der Vers selber, sondern die ganze Rede York's, aus der er entlehnt ist, zeigt noch deutlich die Spuren jener bombastischen Sprachbildung, welche die Schule Marlowe's charakterisirt und welche der junge Shakespeare, wenn auch in gemässiger Form, sich angeeignet hatte. Dagegen verliert das Citat nicht nur alle Pointe, sondern allen Sinn und alle Bedeutung, wenn es nicht aus einem Shakespeare'schen, sondern aus einem Stücke Marlowe's oder Greene's entnommen wäre. Dennoch soll nach Englischer Ansicht jener Vers gerade beweisen, dass die *True Tragedie* nicht von Shakespeare herrühre. Eine solche Verkehrt-heit, wenn sie nicht auf den ersten Blick einleuchtet, lässt sich nicht widerlegen: denn sie bekundet nur, dass das Vorurtheil blind und dass Kritik und Exegese nicht gerade die starke Seite der Engländer ist. Ich mache daher nur noch darauf aufmerksam, dass Greene, der gegen Shakespeare offenbar nicht eben freundlich gesinnt war, sicherlich noch ganz anders aufgetreten wäre, wenn er ihm hätte vorwerfen können, dass er sich ganze Stücke, die ursprünglich von ihm selbst oder einem seiner Freunde ausgegangen, angeeignet habe — ein Raub, den doch in der That Shakespeare begangen hätte, wenn der *First Part of the Contention* und die *True Tragedie* nicht sein Werk, sondern von ihm nur zum zweiten und dritten Theil Heinrichs VI benutzt und verwendet worden wären! Ein solcher Raub wäre selbst unter den damaligen Verhältnissen unerhört gewesen. Denn es ist uns kein Beispiel bekannt, dass ein fremder Dichter Zusätze und Veränderungen vorgenommen hätte an einem Stücke, dessen Verfasser noch am Leben war. In solchen Fällen war es ja offenbar nicht nur gerecht und billig, sondern auch zweckdienlicher und Erfolg versprechender, dass dem Verfasser selbst die Ueberarbeitung des Stücks aufgetragen ward. Die Worte: „*beautefied with our feathers*,“ möge der Vorwurf begründet oder unbegründet sein, können mithin nur bedeuten, — was ohnehin ihr natürlicher Sinn ist, — dass Shakespeare einzelne Schlagwörter, Phrasen, Metaphern, vielleicht auch einmal eine einzelne Zeile, aus Greene's oder Marlowe's Stücken geborgt habe. Und in der That weist Dyce (I. p. LXII.) eine geringe Anzahl von Versen im *First Part* und der *True Tragedie* nach, welche mehr oder minder Aehnlichkeit haben mit Stellen in Marlowe's Eduard II und daher von einem eigen- und eifersüchtigen Autor als gestohlenen Gut bezeich-

net werden konnten. Freilich ist es, mir wenigstens, zweifelhaft, ob Eduard II nicht erst nach dem *First Part* und der *True Tragedie* erschienen ist, und ob daher nicht der Spiess umzukehren und Marlowe des Federdiebstahls zu beschuldigen sein dürfte. Indess dem sei wie ihm wolle, immer haben wir an Greene's Zeugniß einen neuen Beweis, dass Shakespeare der Verfasser des *First Part* und der *True Tragedie* war.

Endlich sind noch ein Paar Umstände zu erwähnen, welche zwar nicht eben schwer in's Gewicht fallen, doch aber nicht ohne Bedeutung sind. Die beiden Stücke um die es sich handelt, erschienen zuerst im Druck 1594 und 95 und wurden im Jahre 1600 neu aufgelegt. In allen diesen Ausgaben ist der Name des Autors nicht genannt. Marlowe war 1594 bereits verstorben; wäre er der Verfasser gewesen, so ist nicht einzusehen, warum sein berühmter Name verschwiegen worden wäre, während er doch auf den alten Ausgaben seines Faust, obwohl sie die von fremder Hand hinzugefügten „*Adicyons*“ enthalten, genannt ist. Shakespeare dagegen lebte bekanntlich bis 1616; er also konnte reclamiren gegen die Veröffentlichung eines Werks von ihm, in dessen Besitz der Herausgeber auf unrechtmässigem Wege gelangt war und das der Druck nur verhunzt und verdorben wiedergab. Diese Möglichkeit fiel nach seinem Tode weg; und, siehe da, im Jahre 1619 erschien in der That eine neue Ausgabe der beiden alten Stücke mit Shakespeare's vollem Namen auf dem Titelblatte und vermehrt durch Zusätze aus dem zweiten und dritten Theil seines Heinrichs VI (vergl. Halliwell a. a. O. p. XVII f.). Dies neue Zeugniß wird endlich noch durch eine Notiz verstärkt, die in den Registern der *Stationers Company* sich findet. Hier ist unter dem 19. April 1602 folgender Vermerk eingetragen: „*Thom. Pavier: By assignment. from Th. Millington (dem Herausgeber der Drucke von 1594—95 und 1600) salvo jure cujuscunque, the 1st and 2nd parts of Henry VI, II books.*“ (Halliwell p. VII). Es sind offenbar unsere beiden alten Stücke gemeint, von denen das erste ja stets als *the first Part of the Contention* bezeichnet ist und die beide von demselben Th. Pavier in der erwähnten Ausgabe von 1619 unter dem Titel: „*The whole Contention betweene the two Famous Houses etc.*“ zusammengefasst wurden. Dass sie hier als der erste und zweite Theil Heinrichs VI bezeichnet sind, beruht wohl schwerlich auf einem blossen „*mistake*“, wie Halliwell meint. Wahrscheinlich vielmehr waren seit längerer Zeit die drei Tragödien Shakespeare's unter ihren späteren Titeln vielfach auf den Theatern gespielt worden, und da es Herrn Pavier

wohlbekannt war, dass auch der *First Part of the Contention* und die *True Tragedie* ursprünglich von Shakespeare herrührten und in den zweiten und dritten Theil seines Heinrichs VI verarbeitet waren, so hatte er sich kurz gefasst und die beiden Stücke statt als *first and second parts of the Contention betweene etc.*, kurzweg als ersten und zweiten Theil Heinrichs VI bezeichnet. —

Ueberblicken wir nun die Reihe der innern und äussern Gründe, welche für die Aechtheit der drei Theile Heinrichs VI und damit für den Shakespeare'schen Ursprung des *First Part of the Contention* und der *True Tragedie* sprechen, so ist es nicht zu verwundern, dass endlich auch das Vorurtheil der Englischen Kritiker, trotz seiner ächt englischen Zähigkeit, zu weichen beginnt und sie dem deutschen Urtheil; das längst (seit Schlegel und Tieck) für die Aechtheit der Stücke sich entschieden hat, beizutreten anfangen. Ch. Knight hat sich bereits bekehrt; und die Ansicht Halliwell's, der die Herausgeber der *Cambridge Edition* zustimmen, können wir nur für einen verdeckten Rückzug oder für ein blosses Uebergangsstadium vom Falschen zum Richtigen erachten. Denn wenn sie der Meinung sind, dass der *First Part* und die *True Tragedie* zwar ursprünglich einem andern Dichter angehören, aber von Shakespeare umgebildet, verbessert, vermehrt seien, ohne doch auch nur vermuthungsweise angeben zu können, wer der erste Verfasser derselben gewesen und was ihm in ihrer gegenwärtigen Gestalt noch angehöre, so steht diese Ansicht ohne alle Begründung da, und widerlegt in ihrer Halbheit sich selber. Halliwell führt zwar ein Paar einzelne Stellen aus dem *First Part* an, von denen er behauptet, sie seien zu schlecht, zu kindisch, als dass sie von Shakespeare geschrieben sein könnten. Und in der That die Worte Richard's, mit denen er Somerset's Leichnam auf die Bühne schleppt:

*So, lie thou there, and tumble in thy blood. —  
What's here, the sign of the Castle?  
Then the prophecy is come to pass,  
Fore Somerset was forwarn'd of castles,  
The which he always did observe,  
And now behold, under a paltry alehouse sign,  
The Castle in St. Albans, Somerset  
Hath made the wizard famous by his death.*

klingen nicht sehr Shakespeare'sch. Allein zunächst zeigen ja die holperigen und zum Theil verstümmelten Verse deutlich, dass die

Stelle wahrscheinlich im Druck oder in der gestohlenen Abschrift des Stücks verdorben worden. Sodann aber war es ohne Zweifel der junge Shakespeare, der sie ursprünglich geschrieben. Und endlich, was die Hauptsache ist, — warum liess Shakespeare, da er doch nach Halliwell's Ansicht die beiden Stücke gänzlich umgearbeitet hat, jene Verse unverändert stehen? Sind sie nicht corruptirt, sondern lauteten sie ursprünglich so wie sie uns überliefert sind, so müssen wir annehmen, dass sie Shakespeare, da er sie unverbessert stehen liess, nicht für schlecht, nicht für kindisch hielt. War aber sein ästhetisches Urtheil zur Zeit noch so unausgebildet, so jugendlich unsicher, dass er an jenen Versen keinen Anstoss nahm, so werden wir weiter folgern müssen, dass er ähnliche Verse damals auch selber schreiben konnte. Mit andern Worten: es ist ein Widerspruch, einzelne Stellen für kindisch und Shakespeare's völlig unwürdig zu erklären, und doch anzunehmen, Shakespeare habe die Stücke so gänzlich umgearbeitet, dass sich — abgesehen von zwei einzelnen Stellen — Fremdes und Eigenes nicht mehr unterscheiden lasse. Die einzige Möglichkeit, diesem Widerspruch zu entrinnen, liegt in der von uns vertheidigten Annahme, dass die beiden Stücke die ersten jugendlichen Versuche Shakespeare's im Gebiete des historischen Dramas, die ersten Entwürfe zur Trilogie Heinrich VI, aber in den alten Drucken nur entstellt und verdorben auf uns gekommen sind. Sieht man von dem Streit, der um sie geführt worden, wie von allen Nebenumständen ab und vergleicht die beiden Stücke einfach mit den drei Theilen Heinrichs VI, so drängt sich jene Annahme ganz von selbst auf. Wir sind daher überzeugt, dass sie über kurz oder lang auch allgemeine Anerkennung finden wird.

Je mehr es gelingt, in sorgfältiger Durchforschung der Literatur der achtziger und neunziger Jahre die ersten Anfänge der dichterischen Thätigkeit Shakespeare's zu entdecken, desto besser wird es gelingen, die Entwicklung des Shakespeare'schen Genius von Stufe zu Stufe mit genügender Sicherheit zu erkennen und so vielleicht eine wirkliche Geschichte der Shakespeare'schen Dichtung, die bis jetzt noch unmöglich ist, zu gewinnen. —

---

## Hamlet in Frankreich.

Von  
(*Friedrich*)  
**Karl Elze.**

Es ist eine allgemeine Annahme, dass Voltaire den Shakespeare in Frankreich eingeführt habe, wenigstens hat er selbst es oft und laut genug wiederholt, dass ihm auch dieses unsterbliche Verdienst — um Shakespeare oder um seine Landsleute? — gebühre. Wenn man indessen Herrn v. Voltaire genau auf die Finger sieht, wie das von deutscher Seite und namentlich in Al. Schmidt's ausgezeichneten Abhandlung „Voltaire's Verdienste um die Einführung Shakespeare's in Frankreich“ (Königsberg 1864) geschehen ist, so findet man, dass auch hier das volkstümliche Sprichwort gilt: Viel Geschrei und wenig Wolle. Schon lange vor Voltaire begegnen wir verschiedenen auf Shakespeare hinweisenden Spuren, die sich bei einer auf diesen Punkt gerichteten sorgfältigen Durchforschung der kaiserlichen Bibliothek möglicher Weise noch vermehren lassen möchten. Nur Eine derselben wollen wir namhaft machen; das ist *Cyrano de Bergerac's* (1620—1665) Trauerspiel *Agrippina*, in welchem sich Reflexionen und selbst Redewendungen aus *Cymbeline*, dem Kaufmann von Venedig und *Hamlet* wiederfinden.<sup>1)</sup> So viel bleibt indessen

<sup>1)</sup> Nach *Lacroix Hist. de l'Influence de Sh. sur le théâtre français* 346 haben das *Rathery* in der *Revue Contemporaine* und *Baron* im *Athenaeum Français* (1855) des Näheren nachgewiesen. — Umgekehrt soll *Bergerac's Histoire Comique des Etats et Empires de la Lune* den Anstoss zu Swifts lilliputischen Reisen gegeben haben und einzelne Ideen sollen aus jener in diese übergegangen sein.

richtig, dass erst seit und grösstentheils auch durch Voltaire die allgemeine Aufmerksamkeit der französischen Literatur auf England gelenkt worden ist, und dass seitdem das französische Drama, das während des 17. Jahrhunderts seine Stoffe und Eingebungen vorzugsweise der spanischen Poesie entlehnt hatte, anfang sein Augenmerk auf Shakespeare zu richten. Seit jener Zeit beginnt ein geistiger Eroberungskampf, in welchem die Engländer allmählig grössere Besitzungen im Reiche des französischen Geistes gewonnen haben, als sie einst im „schönen Lande Frankreich“ in Wirklichkeit inne hatten. Was sie einst vor der Jungfrau von Orleans aufgeben mussten, hat ihnen Shakespeare auf einem höhern Gebiete zurückerobert.

Eine eigenthümliche Thatsache ist es, dass wir in diesem Kampfe den Hamlet (dessen Stoff merkwürdiger Weise aus oder doch über Frankreich nach England gelangt war) stets im Vordergrund finden. So oft von Shakespeare die Rede ist wird er stets als der Dichter des Hamlet bezeichnet, der Hamlet galt gewissermassen als typisch, in ihm sah man nicht allein Shakespeare, sondern das englische Drama überhaupt verkörpert. So oft wir in Frankreich einer Untersuchung über das Wesen der Shakespeare'schen Poesie begegnen, einer Kritik ihrer Schönheiten oder ihrer barbarischen Regellosigkeit — überall ist es der Hamlet, an welchen die Besprechung entweder angeknüpft wird, oder bei welchem sie ihr Endziel erreicht.<sup>1)</sup> Der Hamlet ist so zu sagen der Pionier, welcher dem englischen Geschmacke in Frankreich wie anderswo Bahn zu brechen bestimmt war. Dieselbe Erscheinung tritt uns bekanntlich auch in Deutschland entgegen, und es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass der Hamlet auch das erste Stück Shakespeare's ist, welches — vorläufig noch handschriftlich — ins Welsche übersetzt worden ist.<sup>2)</sup> Ohne Zweifel beruht diese dem Hamlet zugefallene geschichtliche Rolle keineswegs auf Zufälligkeit. Gerade im Hamlet offenbart sich der spezifisch germanische Geist, welcher sich die Lösung der tiefsten Räthsel alles Daseins zur Auf-

---

<sup>1)</sup> Von zwei hierhergehörigen Schriften, deren eine dem vorigen, die andere dem gegenwärtigen Jahrhundert angehört, haben wir nichts als die Titel ermitteln können. Es sind: *Duval, Shakespeare et Addison mis en comparaison, ou imitation en vers des monologues de Hamlet et de Caton*, 1786 und John Russell (jedenfalls Earl Russell) *Essai sur les mœurs et la littérature des Anglais et des Français (trad. de l'Anglais)* Paris 1822: — angeknüpft an eine Vergleichung zwischen Hamlet und Voltaire's Mahomet. Lacroix 278.

<sup>2)</sup> Athen. No. 1924, Sept. 10, 1864 p. 342.

gabe gestellt hat. In keinem andern Stücke Shakespeare's sehen wir ein solches Ringen nach dem Verständniß der Welt und des Lebens und eben darum packt es alle Geister mit der Macht des Geheimnißvollen und bannt sie in seinen Zauberkreis. Wie überhaupt in der englischen Poesie, so kommt namentlich bei Shakespeare das Subject zur Geltung, während im französischen Klassicismus statt der konkreten Individualität die abstrakte Allgemeinheit vorherrscht. In keinem aller Shakespeare'schen Stücke tritt aber das Subject mehr in den Vordergrund als im Hamlet, wo der ganze tragische Conflict in das Subject verlegt ist. In dieser Hinsicht bildet Hamlet die Spitze der Shakespeare'schen Poesie; in dieser Hinsicht ist Hamlet der vollgültige Vertreter des in Frankreich eindringenden germanischen Geistes. So trat Hamlet als der schroffste Gegensatz zum klassischen Drama der Franzosen auf. Hier galt verständiges Maass als Grundgesetz, indess der jeder Klassification widerstrebende Hamlet die Anziehungskraft des Unerforschlichen und Incommensurabeln ausübte. Die übrigen Tragödien Shakespeare's, namentlich die römischen Stücke,<sup>1)</sup> bauten dem französischen Verständniß wenigstens durch ihren Stoff eine Brücke, nur der Hamlet war im Stoff wie in der Form gleich unbegreiflich und gegensätzlich. Statt der Handlung, welche seit Aristoteles als der Inhalt jedes regelrechten Dramas gegolten hatte, fand sich hier gewissermaassen die Nicht-Handlung zum Inhalt des Stückes erhoben. Was die Form anlangt, so bot gerade der Hamlet dem klassischen Geschmacke der Franzosen die ärgsten Anstössigkeiten dar, wenngleich sie sich von Anfang an einzelnen hervorragenden, ja überwältigenden Schönheiten nicht verschliessen konnten. Nirgends wurden die geheiligten Regeln so mit Füßen getreten wie eben hier; nirgends waren die drei Einheiten auf so empörende Art verletzt wie hier; nirgends spielten die Nebenpersonen aus dem Volke, welche die französische Bühne kaum als stumme Personen betreten durften, eine so wichtige und geschwätzige Rolle wie hier; nirgends war der höfische Anstand leichtsinniger aus den Augen gesetzt als hier. Ja mit den bertüchtigten „fossoyeurs“ hat sich das französische Anstandsgefühl noch heute nicht völlig ausgesöhnt,<sup>2)</sup> ein wie grosser Um-

---

<sup>1)</sup> Von den Historien war während des 18. Jahrhunderts in Frankreich noch keine Rede; sie wurden, gleichwie die Lustspiele, erst von der romantischen Schule gewürdigt. Das erste für die Franzosen bearbeitete Lustspiel Shakespeare's ist „*Comme il vous plaira*“ von G. Sand. Lacroix 343 folg.

<sup>2)</sup> Lacroix, *Histoire de l'Influence de Shakespeare etc.* p. 312.



schwung auch in der Anschauungsweise des französischen Theaters seitdem eingetreten ist. Mit Einem Worte, der vorwiegende Einfluss des Hamlet in Frankreich scheint uns hauptsächlich auf dem geheimnissvollen Reize des Gegensatzes, wie auf dem Reize des Unbegriffenen und scheinbar Unbegreiflichen zu beruhen. Wie man von der Klapperschlange erzählt, dass sie die Vögel, die sie sich zur Beute ausersehen hat, durch ihre Blicke bannt, so bannte der Hamlet die hervorragenden Geister der französischen Nation, bis er Schritt für Schritt in immer weitere Kreise gedrungen ist und sie sich gewonnen hat.

Zu der Zeit, als Voltaire das Scepter des französischen Parnasses in Händen hielt, glich die klassische Literatur der Franzosen einem nach den strengsten Grundsätzen Lenôtre's angelegten Garten mit Taxushecken, Blumenparterres, Statuen und Bassins. Voltaire war es, welcher von dem draussen in der Wildniss vorbeirauschenden Gewässer der englischen, insonderheit Shakespeare'schen Poesie, vorsichtig einen Kübel voll in den Garten trug, gewissermaassen als warnendes Exempel, um seinen Landsleuten zu zeigen, wie wild und trübe dieses Wasser sei. In diesem Kübel befand sich oben auf der Hamlet. Aber das wilde Wasser fing, ohne dass er es wusste und wollte, an zu brodeln als hätte es Zauberkraft in sich. Es sprengte den Kübel, überströmte die Marmorbassins, höhnte sich allmählig ein eignes Bett aus und erfrischte Rasen und Blumenbeete auf wunderbare Weise. Die Sträucher, Hecken und Baumgänge sprosseten und trieben so gewaltig, dass sie sich der Scheere nicht mehr fügen wollten — genug, das wilde Wasser kommt nicht eher zur Ruhe, als bis es den steifen französischen Garten in einen natürlichen und tippigen englischen Park umgewandelt hat. —

Von den Einflüssen, welche Shakespeare und die englische Literatur überhaupt auf Voltaire geübt haben, wie von der Stellung die er ihnen gegenüber eingenommen hat, sehen wir als nicht zu unserm Gegenstande gehörig ab. Dass er sich wiederholt eingehend mit dem Hamlet — eingehender als mit irgend einem andern Werke Shakespeare's beschäftigt hat, ist bekannt. Seine Uebersetzungsproben daraus, seine Nachahmung des Geistes zuerst in der Eriphyle<sup>1)</sup> und dann in der Semiramis, endlich seine Kritik des Stückes sind

---

<sup>1)</sup> Auch die Ermordung des Polonius statt des Königs hinter der Tapete ist in der Eriphyle, oder wie die Franzosen schreiben Eryphile. (V, 5) nachgeahmt. Lacroix 47.

genugsam besprochen,<sup>1)</sup> so dass sie hier füglich übergangen werden dürfen. Nur seine Uebertragung des berühmten Monologs „Sein oder Nicht-Sein“ glauben wir mittheilen zu sollen, theils weil sich Voltaire einbildet damit gezeigt zu haben, „wie man Dichter übersetzen müsse,“ theils behufs der Vergleichung mit späteren Uebersetzungen.

*Demeure, il faut choisir, et passer à l'instant  
De la vie à la mort, et de l'être au néant.  
Dieux justes, s'il en est, éclairez mon courage.  
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage,  
Supporter ou finir mon malheur et mon sort?  
Qui suis-je? qui m'arrête? et qu'est-ce que la mort?  
C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile;  
Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille.  
On s'endort, et tout meurt. Mais un affreux réveil  
Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil.  
On nous menace; on dit que cette courte vie  
De tourmens éternels est aussitôt suivie.  
O mort! moment fatal! affreuse éternité!  
Tout coeur à ton seul nom se glace épouvanté.  
Eh! qui pourrait sans toi supporter cette vie?  
De nos fourbes puissans bénir l'hypocrisie?  
D'une indigne maîtresse encenser les erreurs?  
Ramper sous un ministre, adorer ses hauteurs?  
Et montrer les langueurs de son âme abattue,  
A des amis ingrats, qui détournent la vue?  
La mort serait trop douce en ces extrémités.  
Mais le scrupule parle, et nous crie, arrêtez.  
Il défend à nos mains cet heureux homicide,  
Et d'un héros guerrier, fait un chrétien timide.*

„Après ce morceau de poésie, so fährt Voltaire wörtlich fort, *les lecteurs sont priés de jeter les yeux sur la traduction littérale,*“ welche er nun folgen lässt. Also er bildet sich ein, den Monolog erst zur Poesie erhoben zu haben. Zu einem wirklichen Verständniss konnte und wollte er nicht durchdringen. Das Stück ist ihm der Traum eines trunkenen Wilden mit einzelnen schönen Gedankenblitzen,

---

<sup>1)</sup> Ich erlaube mir ausser auf Schmidt's genanntes Programm auch auf meine eigene Ausgabe des Hamlet p. XXXIV—XL zu verweisen.

wie ihm der ganze Shakespeare nur für ein barbarisches Gemisch von kindischen Albernheiten und erhabenen Gedanken, von Niedrigkeit und Grösse, von Rohheit und Stärke gilt. Er ist ein grosser Misthaufen, auf welchem Voltaire einige Perlen gefunden, ein barbarischer Gaukler, ein „*vilain singe*.“ „Shakespeare, sagt V. Hugo (William Shakespeare S. 148 nach Diezmann), war für Voltaire eine Gelegenheit seine Geschicklichkeit im Schiessen zu zeigen. Er fehlte das Ziel selten — (wir denken im Gegentheil, stets.) Er schoss auf Shakespeare, wie die Bauern auf die Gans schiessen.“ — Die Bauern sind auch keine sonderlichen Schützen. Die Akademie, an welche Voltaire seine Analyse des Hamlet richtete, erhob keinen Widerspruch, und wir dürfen aus ihrem Schweigen mit Recht schliessen, dass sie seine Ansichten im Ganzen theilte. Wie wäre es auch möglich gewesen, dass eine in ihrem Zenith stehende Literatur sich plötzlich hätte vor dem Auslande beugen, die Ueberlegenheit einer fremden Dichtung anerkennen und sich gewissermaassen vor ihr hätte des Fehls und Irrthums schuldig bekennen sollen? Villemain macht darauf aufmerksam, dass die französische Poesie einen andern Gang genommen haben würde, wenn der grosse Corneille sich an der englischen, statt an der spanischen Literatur gebildet hätte. Eine solche Erwägung gehört aber in das Bereich der leeren Möglichkeiten. Nicht Zufall oder Laune hatte Corneille zur spanischen Poesie geführt, sondern der Zug des öffentlichen und literarischen Lebens seiner Nation, die der englischen damals vollständig abstossend oder mindestens gleichgültig gegenüber stand. Die durch Voltaire eingeleitete Bekanntschaft mit England konnte unmöglich sofortige Früchte tragen; wir müssen uns wundern, nicht dass sie so langsame, sondern dass sie so schnelle Erfolge herbeiführte.

Die Art, wie Voltaire den Shakespeare für die französische Poesie fruchtbar gemacht wissen wollte, war, dass man die „auf dem Kothe gefundenen Perlen“ ohne grosse Gewissenhaftigkeit entlehnte, sie kunstgerecht behandelte und ihnen so ein schöneres Dasein im Reiche der wahren Poesie verlieh. In diesem, von Voltaire selbst begonnenen Geschäfte der dichterischen Anpassung glänzt vor allen der Akademiker Jean François Ducis (1733—1816), welcher in dem Zeitraume von 1769—1792 sechs Tragödien Shakespeare's bearbeitete. Den Reigen eröffnete die Bearbeitung des Hamlet (1769), die nicht allein in Frankreich, sondern auch im Auslande grosses Aufsehen erregte, so dass sie ins Italienische (1774) und Holländische (1778) übersetzt wurde.

Sehen wir uns zunächst nach dem Inhalte um. Der alte Hamlet ist ermordet. Die Königin hat ihm einen von Claudius bereiteten Giftbecher vors Bett gesetzt und ist dann hinausgestürzt. Die Reue packt sie; sie eilt zurück, um den Becher zu zerschmettern, aber leider zu spät, denn der König — er scheint krank gewesen zu sein — hat das für ihn stehen gelassene Gift getrunken und ist bereits todt. Claudius ist übrigens nicht der Bruder des Gemordeten, sondern nur „erster Prinz von Geblüt“, so dass also eine Ehe zwischen ihm und der Königin nicht (nach damaligen Begriffen) als Incest betrachtet werden konnte. Er war die erste Liebe Gertruds, die jedoch aus Staatsrücksichten sich dem Könige vermählen lassen musste. Lange Zeit verlor sie den Jugendgeliebten aus den Augen und lebte glücklich; als sie ihn dann aber wieder sah, erwachte die alte Liebe von Neuem, um so mehr als Claudius vom Könige wirklich ungerecht behandelt wurde. So wurde sie zur Helferin beim Verbrechen. Der junge Hamlet folgt sofort seinem Vater auf dem Throne, denn in einem vor dem Hofe zu Versailles aufzuführenden Stücke durfte doch die legitime Erbfolge nicht umgestossen werden. Ueberdiess erklärt die Königin offen, dass sie frei von Herrschsucht ist. Aber Hamlet II. ist leidend, trübsinnig und anscheinend regierungsunfähig, er ist

*Une ombre, un vain fantôme inhabile à l'empire,  
Que consume l'ennui, que la mort va détruire.*

Dadurch wird der ehrgeizige und thatkräftige Claudius ermuthigt nach dem Throne zu streben. Mit Hülfe des Polonius, seines Vertrauten, hat er sich Anhang im Volke und Heere verschafft. Er lässt Geld vertheilen und Gerüchte ausstreuen, als habe Hamlet selbst seinen Vater ums Leben gebracht und als sei dies der Grund seiner Melancholie. Sein Plan geht dahin, sich von seinem Anhange scheinbar zwingen zu lassen, statt des unfähigen Hamlet die Zügel des Reiches zu ergreifen. Auf des Polonius Frage, was aus Hamlet werden solle, antwortet er:

*Je fais saisir Hamlet; qu'il aille sans retour  
Achever ses destins dans l'ombre d'une tour.*

— — — — —  
*Un roi dépossédé n'a pas longtemps à vivre  
Et son tombeau jamais n'est loin de sa prison.*

Weniger aus Liebe — er ist Wittwer und hat eine erwachsene Tochter, die schöne Ophelia — als aus Politik will Claudius die Königin heirathen, vor der er übrigens seine Ränke wenigstens theilweise geheim hält. Es droht Krieg, sagt er u. A. zu ihr, und das

Heer bedarf eines Anführers. Gertrud aber ist ganz ihren Gewissensbissen anheimgefallen und bekennt reumüthig ihre Schuld gegen ihre Vertraute Elvire, eigentlich ohne einen andern Grund als um zu beichten. Diese Elvire ist eine ganz überflüssige Figur und ohne innern Zusammenhang mit dem Stücke. Sie verdankt ihr Dasein jedenfalls nur dem Umstande, dass es in Versailles höchst unschicklich gewesen wäre, eine Königin ohne Hofdame auftreten zu lassen. Gertrud will als Mütter wieder gut machen, was sie als Gattin verbrochen hat; sie will nur ihrem Sohne leben, dessen feierliche Krönung sie eben ins Werk zu setzen im Begriff steht und für den sie Gehorsam und Treue auch von Claudius fordert. Sie weist daher die Bewerbungen des letztern zurück, wobei sie sich auch auf den schlimmen Eindruck beruft, den ein solcher Schritt auf das Volk machen müsste. Claudius meint freilich, in ihrer Stellung seien sie über dergleichen Bedenken erhaben.

Den Genossen des Verbrechens ist übrigens sehr unheimlich zu Muth. Grausige Naturerscheinungen haben den Tod des Königs begleitet; man will sogar seinen Geist gesehen haben. Claudius möchte aus Misstrauen wie die Königin aus Liebe die Ursache von Hamlets Trübsinn ergründen. Sie denken zunächst an seine Liebe zur Ophelie. Der König hat die Vermählung beider untersagt und zwar, wie Claudius im höchsten Verdrusse glaubt, um dessen altes Haus aussterben zu lassen. Ophelia ist auch höchst edelmüthig zur Entsagung bereit, allein Gertrud ist trotz des Verbotes geneigt, in die Heirath zu willigen; hofft sie doch dadurch ihren Sohn aus seiner Melancholie zu retten. Hamlet aber, dem Ophelia selbst diese glückliche Wendung verkündigt, zieht sich wider Erwarten zurück.

Gleichwie Claudius und Gertrud hat nämlich nach französischer Theatersitte auch Hamlet seinen Vertrauten. Das ist Norceste, der auf die Kunde vom Tode des Königs schleunig aus England, wohin er sich auf Reisen begeben hatte, herbeigeeilt ist, um seinem fürstlichen Freunde tröstend und helfend zur Seite zu stehen. Durch Norceste hat Hamlet, schon vor seiner Ankunft, die Neuigkeit erfahren, dass der König von England in seinem Schlosse auf geheimnisvolle Weise ermordet, wahrscheinlicher Weise vergiftet worden ist. Dadurch ist der erste Verdacht in ihm aufgestiegen. Dann ist ihm sein Vater zweimal im Traume erschienen, hat ihm das Verbrechen enthüllt und ihn zur Rache nicht nur gegen Claudius, sondern — grausamer und unnatürlicher als bei Shakespeare — auch gegen Gertrud aufgefordert. Gegen das letztere Gebot empört sich Hamlet's Kindesherz, in der Erfüllung des erstern wird er durch

die Rücksicht auf seine Geliebte, die Tochter des Verbrechers, gelähmt. Er zweifelt, und um einen stärkern Beweis herbeizuführen verabredet er mit Norceste, dass dieser in Gegenwart des Claudius und der Königin den in England vorgefallenen Königsmord erzählen soll, wobei er in den Gesichtern der Schuldigen lesen will. Diese Probe hat jedoch nicht den gewünschten Erfolg; Claudius (den bei Ducis überhaupt keine Gewissensbisse beunruhigen) äussert sogar sehr kühl:

*Laissons à l'Angleterre et son deuil et ses pleurs.*

*L'Angleterre en forfaits trop souvent fut féconde.*

Hamlet, der sich übrigens keineswegs wahnsinnig stellt, sinnt daher auf ein entscheidenderes Mittel und weist unter solchen Umständen die sich fast aufdrängende Liebe der Ophelia zurück. Ophelia kann das natürlich ebenso wenig begreifen wie den Hass des Geliebten gegen ihren Vater, der ihr nicht unbemerkt geblieben ist. Sie dringt deshalb in ihn, macht ihm Vorwürfe, schilt ihn sogar einmal „*Tigre impitoyable*,“ hofft aber doch ihn durch ihre Liebe wieder herzustellen. Als Hamlet klagt:

*Mon malheur est de vivre et non pas de mourir —*

antwortet ihm die entschlossene Ophelie:

*Ne gémis plus, mais règne.*

Hamlet betheuert ächt königsväterlich:

*Vous le savez, grands dieux, ma plus douce espérance,*

*Était de voir mon peuple heureux sous ma puissance —*

und ruft endlich der Geliebten zu:

*Laisse-moi mourir seul.*

*Ophélie.*

*Non, tu ne mourras pas.*

*Hamlet.*

*Tremblez.*

*Ophélie.*

*Je ne crains rien.*

*Hamlet.*

*Fuyez.*

*Ophélie.*

*Je suis tes pas.*

Endlich muss er ihr das Geheimniss enthüllen. Wie er seine Liebe bei Seite setzt, nur um sich der Pflicht des Blutes, der Rache, zu widmen, so schwört auch Ophelie von diesem Augenblick an ihre Liebe ab, um der Stimme des Blutes zu folgen. Wäre ihr Vater, sagt sie, auch für die ganze Welt ein Verbrecher, so würde er es

doch nimmermehr für sie sein; sie wolle ihn anhängen und ihn schützen bis zum letzten Hauche.

Auf das Geheiss der Traumerscheinung und zum Schrecken der Schuldigen hat Hamlet den Aschenkrug seines Vaters aus dem Grabgewölbe, wo er ohne entsprechende Feierlichkeit und Denkmal beigesetzt worden ist, ins Schloss holen lassen und hält einen grossen Monolog an denselben. In der Unterredung mit der Mutter, bei welcher er wieder den Geist zu sehen glaubt, verlangt er nun von dieser, dass sie mit der Urne in den Armen ihre Unschuld betheuern solle. Eine hochklassische Scene! Dabei sinkt Gertrud zusammen und ihr Geständniss wird zwar nicht mit Worten, aber durch die That gegeben. Hamlet verzeiht ihr, findet jetzt aber den Muth dem Claudius, welcher an der Spitze seines Anhanges in das von Norceste vertheidigte Schloss dringt, entgegen zu gehen und ihn im Gefecht zu durchbohren. Das Volk, dessen Führung Norceste übernimmt, erklärt sich sofort für Hamlet, und die Königin, die Strafe für unvollständig erklärend, so lange sie nicht auch die Mitschuldige treffe, tödtet sich mit dem Wunsche einer glücklichen Regierung für Hamlet auf den Lippen. Der Himmel ist jetzt besänftigt, und das Stück schliesst mit den pompösen Versen Hamlets:

*Privé de tous les miens dans ce palais funeste,  
Mes malheurs sont comblés; mais ma vertu me reste;  
Mais je suis homme et roi: réservé pour souffrir,  
Je saurai vivre encore; je fais plus que mourir.*

Von Ophelie ist keine Rede weiter; sie ist spurlos verschwunden. Dass sie weder den Verstand verloren, noch sich ein Leid angethan haben kann, ist aus ihrem ganzen Charakter klar. Nach dem Bekenntniss der sterbenden Königin kann sie über die Schuld ihres Vaters keinen Zweifel mehr hegen, und wer weiss, ob sie sich nicht nachträglich mit Hamlet aussöhnt, da sie offenbar eben so viel Geschick als Neigung besitzt, den Thron mit ihm zu theilen.

Das ist der Inhalt des Ducis'schen Hamlet, der uns überall den Eindruck homöopathischer Verdünnung des Tragischen macht. Der Riese Shakespeare ist in das Prokrustes-Bett des französischen Schematismus gespannt, und das gewaltige Schicksal, das über seine Bretter einherschreitet, ist zu einer gewöhnlichen Hofintrigue zusammengeschrunpft. Der grossartige Hintergrund, Norwegen und Fortinbras, Polen und Wittenberg, fehlen; alle nicht hoffähigen Personen sind gestrichen. Von einer Entwicklung der Charaktere ist keine

Rede; aus der Welt der Innerlichkeit sind sie in die der Aeusserlichkeit gerückt, aus den lebendigen Individuen sind todte Abstraktionen geworden. Shakespeare's liebliches Veilchen Ophelia ist zu einer jener französischen Damen umgestaltet, welche Voltaire als „die Töchter so vieler Helden“ bezeichnet hat. Ihr wirklicher, wie Hamlet's verstellter Wahnsinn fehlen. Da Ophelia nicht stirbt, sind auch die Anstössigkeiten ihres Begräbnisses, der Todtengräber und des Zweikampfes beseitigt. Die von Hamlet veranstaltete Theateraufführung ist zu einer Conversation, das Grab des Königs zu einer klassischen Urne abgeschwächt, die man selbst vor dem Hofe sehen lassen durfte und die bereits Voltaire im Orest angebracht hatte. Die Tödtung des Claudius ist nach der klassischen Regel hinter die Scene verlegt, wenngleich eine dem Stücke hinzugefügte Variante dieselbe auch auf der Bühne ermöglicht. Der Geist ist zu einer Traumerscheinung und zu einer Phantasie des Hamlet herabgedrückt, die Niemandem als ihm erscheint. Alles ist mit Einem Worte hölzernes Eisen; es ist keine Nachahmung mehr, sondern eine freie Benutzung desselben Stoffes. Und bei alledem stand Ducis im Geruche eines Neuerers, der sogar in seiner akademischen Antrittsrede einen leisen Zweifel an der Allmacht der Regel auszusprechen und das Urtheil der Thränen im Theater in gewissen Fällen über das der Vernunft zu stellen sich erkühnte (Lacroix 168). Vom klassisch-französischen Gesichtspunkte aus betrachtet verdient allerdings seine Beseitigung der Schwierigkeiten, seine Beobachtung der Einheiten und die Einrichtung der Fabel volle Anerkennung. Die Form lässt von diesem Standpunkte aus gleichfalls wenig oder nichts zu wünschen übrig. Sprache und Versbau gehen in dem gewöhnlichen Stelzenschritt des heroischen Couplets einher, und es ist kein Mangel an hochtönenden Sentenzen, welche theilweise ausdrücklich für den Hof gemünzt zu sein scheinen. So klagt, um nur Ein Beispiel anzuführen, der im Traume erscheinende Geist:

*Que du ciel sur les rois les arrêts sont terribles!  
Ah! s'ils me permettaient cet horrible entretien,  
La pâleur de mon front passerait sur le tien.  
Nos mains se sécheraient en touchant la couronne,  
Si nous savions, mon fils, à quel titre il la donne.  
Vivant, du rang suprême on sent mal le fardeau,  
Mais qu'un sceptre est pesant quand on entre au tombeau.*

Dagegen finden sich nur sehr wenige an Shakespeare erinnernde Anklänge.



Diese Art der Anpassung oder Verpflanzung Shakespeare's war ohne Frage die dem Geiste des französischen Klassicismus gemässe und hätte daher auch der Anerkennung Voltaire's sicher sein müssen, wenn ihn nicht seine selbststüchtige Eitelkeit daran verhindert hätte. Konnte er zugeben, dass er auf diesem, von ihm angebahnten Felde überflügelt wurde? Alles, was sich seinen Erfolgen und seinem Ruhme in den Weg stellte, musste beseitigt und in den Staub gezerrt werden. Unter dem 23. October 1769 schrieb er daher an d'Argental: „*Vous avez sans doute vu Hamlet; les ombres vont devenir à la mode; j'ai ouvert modestement la carrière; on va y courir à bride abattue . . . . Nous allons tomber dans l'outré et dans le gigantesque; adieu les sentiments du coeur!*“ Das war ohne Zweifel eine Perfidie, denn Voltaire musste wissen, dass der Geist bei Ducis durchaus kein wirklicher Geist wie in seiner Semiramis war, sondern dass er dem Style der französischen Tragödie gemäss in den Rahmen des Traumes und der erhitzten Einbildungskraft gefasst worden war. Aber Voltaire's Schändlichkeit ging noch weiter. Auf seinen Antrieb weigerte sich Lekain die Rolle des Hamlet zu übernehmen, unter dem Vorwande, dass das Stück ein Rifacimento der Semiramis sei.<sup>1)</sup> Erst später, nach dem Tode Voltaire's, kam die Rolle in die Hände Talma's, der ihr grossen Glanz verlieh. Trotz der Ränke Voltaire's fand das Stück, wie bemerkt, eine glänzende Aufnahme, und der beste Beweis dafür ist, dass Ducis seinem Hamlet und dem 1772 in demselben Geiste bearbeiteten Romeo und Julie seine Aufnahme in die Akademie verdankte, wo er Voltaire's eigenen Stuhl einnahm (4. März 1779). Die *Biographie des Contemporains* (u. Ducis) ist des überschwänglichsten Lobes voll und sagt, das sei der Hamlet Shakespeare's, befreit von allem Trivialen und Barlesken, und Ducis habe sich darin als einen geschickten Zauberer gezeigt, der durch den Reiz und die Kraft seiner Worte die Sonne vom Nebel befreit habe. Erst spätere Kritiker haben, nachdem die Kenntniss Shakespeare's in Frankreich eine höhere Stufe erstiegen hatte und man nicht mehr den klassischen französischen, sondern den Shakespeare'schen Maassstab anlegte, weniger günstig über Ducis geurtheilt, zugleich aber eingesehen, dass die Schuld des Misslingens nicht sowohl ihm persönlich, als vielmehr den ihn beherrschenden Verhältnissen zuzuschreiben sei.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Lacroix 172.

<sup>2)</sup> Siehe Villemain, *Mélanges Hist. et Litt.* III, 184—185. Barante, *Mélanges Hist. et Litt.* III, 217—234. Demogeot, *Hist. de la Litt. Franç.* Jahrbuch I.

Wie durch Ducis Voltaire's Ansichten, trotz seiner abwehrenden und absichtlich verkennenden Aeussèrungen, zur Ausführung gekommen waren, so wurden sie auch auf dem Felde der literarischen Kritik fortgepflanzt, so lange Laharpe (1739—1803) die Zügel derselben in Händen hielt. Laharpe, welcher Voltaire Papa nennen und ungestraft seine Verse corrigiren durfte, konnte natürlich über Shakespeare nicht anders denken, als der sogenannte Weise von Ferney selbst. Den König Lear z. B. nennt er „une des pièces les plus absurdes de Shakespeare.“ Und doch bearbeitete dieser Shakespeare-Fresser selbst in seinem, Voltaire gewidmeten, Warwick (seinem besten Sttücke) ein englisches Sujet und ahmte in seinem Barnevelt (1778) Lillo's Kaufmann von London nach. Nur bezüglich des Geistes im Hamlet sah er sich genöthigt, seinen „Papa“ unter Shakespeare zu stellen; ob er diese nachtheilige Vergleichung bei Voltaire's Lebzeiten gewagt hat, wissen wir nicht. „Ich bin weit entfernt, sagt er in seinem *Cours de Littérature* (Ed. nouv. p. Auger, Paris 1813, VI, 68 sq.) ein Ungeheuer von Tragödie wie der Hamlet von Shakespeare mit der Semiramis zu vergleichen; aber ich gestehe, dass bei dem englischen Dichter der Geist viel besser motivirt ist und viel mehr Schrecken hervorruft, als der des Ninus. Warum? Weil er enthüllt was Niemand weiss und weil er überdies nur zum Prinzen von Dänemark spricht. Dieser letzte Umstand ist nicht gleichgültig; ich glaube nicht, dass ein Geist auf der Bühne vor den Augen einer grossen Versammlung erscheinen dürfe; vor so viel Leuten schwächt sich der Schrecken ab, indem er sich theilt. Der Verfasser (nämlich der Semiramis) hat das Wunder durch diese ganze Zurtüstung (*appareil*) eindrucksvoller zu machen geglaubt; allein wenn man sorgfältig untersucht, warum er stets nur eine mittelmässige Wirkung hervorbringt, so scheint mir, dass die wahren Gründe diejenigen sind, welche ich eben angeführt habe. Ich maasse mir nicht an, meine Ideen an die Stelle derjenigen eines Meisters wie Voltaire zu setzen, und ich weiss, dass es etwas ganz anderes ist, dasjenige anzudeuten, was nicht gut ist, als ausfindig zu machen, was besser sein würde; aber es scheint mir, dass wenn Ninus dem Ninias allein und in der Stille der Nacht erschienen wäre und anstatt eine lange Unterredung mit ihm zu haben, wie der englische Geist mit Hamlet, er ihm mit wenigen Worten das Verbrechen entdeckt und ihn zur Rache aufgefordert hätte, dass er

---

4e. ed.) 547—549. Lacroix, Hist. de l'Influence de Sh. 167—172. Raymond, Corneille, Shakespeare et Göthe (1864) 201 sq.

alsdann viel mehr Schrecken hätte einflößen können.“ Ganz tadel-  
frei geht also, wie wir sehen, auch Shakespeare's Geist nicht aus.  
Laharpe's Urtheil trifft so ziemlich mit dem bekannten — ob auch  
ihm bekannten? — Lessing'schen zusammen, wenngleich es dasselbe  
an Gründlichkeit und Tiefe nicht erreicht. Uebrigens hat Voltaire  
seinen Geist nach Baretti's Ansicht vielmehr aus der italienischen  
Semiramis des Muzio Manfredi als aus dem Hamlet entlehnt. Dass  
er diese Quelle verschweigt und dagegen Shakespeare als sein Vor-  
bild in den Vordergrund stellt, beweist eher das Gegentheil als das  
was es beweisen soll, denn Voltaire war einer der unaufrichtigsten  
und verschlagensten Menschen.

Laharpe wurde in seinem Shakespeare-Hass wo möglich noch  
überboten von seinem Nachfolger auf dem kritischen Dreifuss, dem  
kritischen Chorführer des Kaiserreichs, Julien Louis Geoffroy (1743—  
1814). Diesem war selbst Voltaire in der Nachahmung Shake-  
speare's viel zu weit gegangen, so weit, dass er ihn den Affen  
Shakespeare's nennt. In seinem Urtheil über den Hamlet jedoch ist  
er nur der Widerhall Voltaire'scher Ansichten; „*c'est une composi-  
tion entièrement barbare, sagt er, où l'on ne découvre aucune trace  
des idées et de la manière de Sophocle*“ (Lacroix 237).

Der gefährlichste und siegreichste Gegner Voltaire's auf diesem  
Felde wurde die wachsende Bekanntschaft mit Shakespeare selbst,  
welche durch die Uebersetzungen seiner Werke herbeigeführt wurde.  
An der Spitze derselben steht die von de la Place (1745—1748),  
welcher namentlich Ducis seine Kenntniss des Originals verdankte,  
da er mit dem Englischen selbst nur sehr wenig vertraut war.  
Diese Uebersetzung macht ihrem Motto: „*Non verbum reddere verbo*“  
mehr als Ehre; sie giebt grossentheils nur Scenarien und soweit  
es den Hamlet angeht, nur die Unterredung Hamlet's mit dem Geiste  
und das Gebet des Königs in Versen, d. h. in Alexandrinern. De  
la Place, welcher in der *Biographie Universelle* von einem Anhänger  
Laharpe's sehr schwarz geschildert wird, war zwar in einer engli-  
schen Jesuitenschule zu St. Omer erzogen worden, allein nichts desto-  
weniger muss sein Englisch ziemlich lückenhaft gewesen sein, wenn  
die von der *Biogr. Univ.* mitgetheilte Anekdote wahr ist, dass er den  
Titel von Cibber's Love's Last Shift durch La Dernière Chemise de  
l'Amour übersetzt hat.

Von ungleich grösserer Gründlichkeit und Bedeutung war der  
zweite Shakespeare-Uebersetzer, Pierre Letourneur (1736—1788),  
der französische Eschenburg, welcher nicht allein eine vollständige  
(natürlich prosaische) Uebersetzung Shakespeare's lieferte (1776—

1782), sondern auch Young's Nachtgedanken, Ossian, Clarisse Harlowe u. A. mit Glück auf französischen Boden verpflanzte. Sein, dem Könige gewidmeter Shakespeare trägt das charakteristische Motto an der Stirn: „*Homo sum, humani nihil* (selbst nicht Shakespeare!) *a me alienum puto.*“ Nicht allein seine Uebersetzung, sondern auch die sie begleitenden, verständig ausgewählten Anmerkungen konnten nicht umhin den Dichter der französischen Lesewelt wesentlich näher zu bringen. Dass es bei ihm nicht an Ungenauigkeiten, Auslassungen und andern Freiheiten fehlt, ist begreiflich und verzeihlich. Horatio's Worte (I, 2): *A truant disposition, etc.* sind übersetzt: *Ho! une folle ardeur de voyager.* In I, 4 sind die beiden Stellen: *The king doth wake to-night etc.* und *The dram of ill Doth all the noble substance etc.* ausgelassen. Statt *You are a fishmonger*, sagt Hamlet zu Polonius (II, 2): *Vous êtes un artisan.* Auch giebt Letourneur bisweilen abweichende Bühnenweisungen, von denen wir nicht zu ermitteln vermögen, ob sie einer alten englischen Ausgabe entnommen sind, oder, was wahrscheinlicher ist, von des Uebersetzers eigener Hand herrühren. So heisst es gleich zu Anfang: „*Le Théâtre représente une Esplanade devant le Palais; sur la gauche est une grande tour avec l'Etendard du Dannemarck, déployé aux vents; la mer est en face, et une jettée s'avance sur le rivage; la lune éclaire foiblement.*“ Und weiterhin „*Le Spectre paroît au fond de l'Esplanade; il est armé de toutes pièces; à sa jambe gauche il traîne une chaîne, dans sa main droite il porte le bâton de commandement: la visière de son casque est levée; sa chevelure est grise et ses traits démontrent la douleur.*“ Als Probe möge der bekannte Monolog hier eine Stelle finden: „*Hamlet, se croyant seul: Etre ou ne pas être? c'est là la question . . . . S'il est plus noble à l'âme de souffrir les traits poignans de l'injuste fortune, ou se révoltant contre cette multitude de maux, de s'opposer au torrent, et les finir? — Mourir, — dormir — rien de plus, et par ce sommeil, dire: nous mettons un terme aux angoisses du coeur, et à cette foule de plaies et de douleurs, l'héritage naturel de cette masse de chair . . . . ce point, où tout est consommé, devoit être désiré avec ferveur. — Mourir — Dormir — Dormir? Rêver peut-être; oui, voilà le grand obstacle: — Car de savoir quel songes peuvent survenir dans ce sommeil de la mort, après que nous nous sommes dépouillés de cette enveloppe mortelle, c'est de quoi nous forcer à faire une pause. Voilà l'idée qui donne une si longue vie à la calamité. Car quel homme voudroit supporter les traits et les injures du tems, les injustices de l'oppresser,*

*les outrages de l'orgueilleux, les tortures de l'amour méprisé, les longs délais de la loi, l'insolence des grands en place, et les avilissans rebuts que le mérite patient essuie de l'homme sans âme; lorsqu' avec un poinçon il pourroit lui-même se procurer le repos? Qui voudroit porter tous ces fardeaux et suer et gémir sous le poids d'une laborieuse vie, si ce n'est que la crainte de quelque avenir après la mort.... cette contrée ignorée dont nul voyageur ne revient, plonge la volonté dans une affreuse perplexité, et nous fait préférer de supporter les maux que nous sentons, plutôt que de fuir vers d'autres maux que nous ne connaissons pas? Ainsi la conscience fait de nous tous des poltrons; ainsi tout le feu de la résolution la plus déterminée se décolore et s'éteint devant la pâle lueur de cette pensée. Les projets enfantés avec le plus d'énergie et d'audace, détournent à cet aspect leur cours, et retournent dans le néant de l'imagination. — Cessons (apercevant Ophélia), la belle Ophélia? — (Il s'approche d'elle). O jeune vierge, que mes fautes ne soient pas oubliées dans vos pieuses oraisons!"*

Letourneur hatte sich bekanntlich unterstanden, in seiner Vorrede Shakespeare als den „schöpferischen Gott der erhabenen Kunst des Theaters, die aus seinen Händen Dasein und Vollendung empfangen,“ zu preisen. Mochte immerhin Diderot dem Uebersetzer lobend zur Seite stehen, der greise Voltaire und sein getreuer Schildknappe Laharpe erblickten darin nur eine böswillige und niederträchtige Herabsetzung der französischen Dichtergrößen. Voltaire, der von Anfang an kein aufrichtiger Bewunderer und Freund Shakespeare's gewesen war, brach in Wuth aus. Ein solcher Schlingel (*faquin*) wie Letourneur, schrieb er, müsse an den Schandpfahl (*pilori*) des französischen Parnasses geschlagen werden, er erklärte ihn für einen *Pierrot*, wie er Shakespeare selbst oft genug als einen *Gilles* charakterisirt hatte.<sup>1)</sup> Unverkennbar spricht sich darin der Aerger aus, den Voltaire über seine eigene Kurzsichtigkeit empfinden musste; bei seinem im Uebrigen nicht gewöhnlichen Scharfblick hätte er einsehen müssen, wie Paul Duport bemerkt, dass Shakespeare's Genius nicht zu denen gehört, denen man zuzurufen kann: Bis hierher und nicht weiter! Der Barbar, der Jahrmarkts-Hanswurst, der trunkene Wilde, den er halb aus Spott halb als Warnung dem auserwählten französischen Volke vorgeführt hatte,

<sup>1)</sup> Die Aehnlichkeit dieser Bezeichnungen mit den Vornamen Shakespeare's und Letourneur's, Will und Pierre, mochte ihn dabei gewiss nicht am wenigsten kitzeln.

wurde jetzt, noch ehe der grosse Herr von Voltaire die Augen geschlossen, für den schöpferischen Genius der dramatischen Poesie erklärt. Was sollte erst nach seinem Tode werden? Insofern sich Voltaire in dem Glauben wiegte, die Bekanntschaft mit der englischen Poesie in Frankreich herbeigeführt zu haben, wünschte er jetzt gewiss alles ungeschehen, was er in dieser Beziehung gesagt und geschrieben hatte.

Während der grossen Revolution und des Kaiserreiches trat begreiflicher Weise einiger Stillstand in den englischen Studien der Franzosen ein, da sich die beiden Nationen nicht nur politisch, sondern auch auf den Schlachtfeldern gegenüber standen. Dieser Stillstand war jedoch keineswegs ein totaler; ja für Chateaubriand war er noch lange nicht genügend. In seinem 1801 geschriebenen Aufsätze über Shakespeare erhebt er laute Klage über den Zwiespalt in der literarischen Welt. „Ein Theil unserer *Gens des lettres*,“ so schreibt er, „bewundert nur noch die fremden Werke, während der andere fest an unserer alten Schule hält.“ „*Pour peu*, fährt er weiter fort, *que l'on continue en France à étudier les idiomes étrangers, et à nous inonder de traductions, notre langue perdra bientôt cette fleur native et ces gallicismes, qui faisaient son génie et sa grâce.*“ An diese Aeussereien knüpfen wir gleich das Urtheil über den Hamlet an, das in seinem *Essai sur la littérature anglaise* (Bruxelles et Leipzig 1836, I, 178) enthalten ist, obgleich dieses höchst oberflächliche und zusammenhangslose Werk einer spätern Epoche angehört. „*Dans Hamlet*, heisst es, *dans cette tragédie des aliénés, dans ce Bedlam royal, où tout le monde est insensé et criminel, où la démence simulée se joint à la démence vraie, où le fou contrefait le fou, où les morts eux-mêmes fournissent à la scène la tête d'un fou; dans cet odéon des ombres, où l'on ne voit que des spectres, où l'on n'entend que des rêveries et le qui-vive des sentinelles, que le criaillement des oiseaux de nuit et le bruit de la mer, Gertrude raconte qu'Ophélie s'est noyée: etc.*“ Aus diesen wenigen Zeilen wird der Leser zugleich entnehmen, wie sich Chateaubriand, der Vorläufer der Romantiker, zu Shakespeare überhaupt stellt; vom Standpunkte seiner Zeit wie von dem des Genies lässt er Shakespeare gelten, aber vom Standpunkte der Kunst verdammt er ihn vollständig. Er unterschreibt mit Einem Worte Voltaire's betrunkenen Wilden.

Auf die Stellung der französischen Poesie waren die politischen Stürme vom wohlthätigsten, befreiendsten Einflusse. Sie rotirte nicht mehr wie früher um den Versailler Hof oder um die Akademie;

sie emancipirte sich, erweiterte ihren Gesichtskreis und fing an sich mit nationalem Inhalt zu füllen. Ein solcher nationaler Inhalt konnte sich aber nur durch den Gegensatz zur Fremde herausbilden. Als daher die Restauration wieder mehr Musse und Sinn für die Beschäftigung mit Sprache und Literatur brachte, wandte man sich mit verdoppeltem Eifer namentlich dem Deutschen und Englischen zu. Das krieglerische Eindringen dieser beiden Nationen liess trotz des zeitweiligen politischen Hasses gleich der Ueberschwemmung des Nils ein befruchtendes Sediment zurtück, welchem die französische Literatur eine gedeihliche und nachhaltige Einwirkung verdankt. Noch mehr hat allerdings der seitdem so ausserordentlich gestiegene materielle und geistige Völkerverkehr dazu beigetragen, das Studium der fremden Sprachen und Literaturen bei den Franzosen einzubürgern. Was insbesondere Shakespeare anbetrifft, so war die Stimmung für ihn eine ungleich günstigere geworden. Wie Shakespeare's Poesie hatte die französische Revolution, freilich auf anderm Wege, für die Befreiung des Individuums gekämpft; die Schranken der die Gesellschaft wie die Literatur beherrschenden Conventionen waren niedergerissen; die Berechtigung des innerlichen Lebens auf die Gestaltung des äusserlichen war errungen, der geistige Gesichtskreis wesentlich erweitert, mit Einem Worte die Revolution hatte Shakespeare in die Hände gearbeitet, und die Bahn, in welcher sich der französische Geist von nun an entwickeln sollte, bewegte sich in convergirender Linie nach Shakespeare und der englischen Literatur überhaupt hin. Drei Richtungen sind es, in denen sich Shakespeare's Einfluss besonders bedeutsam geltend macht, zunächst die Aufführung seiner vorzüglichsten Dramen durch englische Schauspieler in Paris, sodann die ästhetisch-kritischen Studien der Mitglieder der Sorbonne und endlich die Umgestaltung der französischen Poesie durch die romantische Schule. Nach allen drei Seiten hin spielt abermals der Hamlet eine mehr oder weniger hervorragende Rolle.

Nachdem im Jahre 1821 die von Guizot und Pichot besorgte neue Ausgabe der Letourneur'schen Uebersetzung die Aufmerksamkeit der Lesewelt von Neuem auf Shakespeare gelenkt hatte, erfolgte im Jahre darauf das erste Auftreten englischer Schauspieler im Theater de la Porte St. Martin. Nach Börne's anziehender und geistvoller Schilderung (Gesammelte Schriften V, 191—201) machten sie vollständig Fiasco. Statt der angekündigten sechs Vorstellungen konnten nur zwei gegeben werden, Othello und die Lästerschule. „*A bas les Anglais, point d'étrangers en France,*“ schrie es von allen

Seiten, die Gensdarmrie musste sich ins Mittel legen um dem Tumult im Theater zu steuern und das Unternehmen musste aufgegeben werden. Allein die Bahn war doch gebrochen, die öffentliche Stimme änderte sich merkwürdig schnell und wenige Jahre später (1827—28) machten die Gesellschaften von Covent-Garden, von Drurylane und aus Dublin eben so viel Glück, wie ihre Collegen vorher Empörung hervorgerufen hatten. Konnten sie doch sogar ein eigenes englisches Theater in Paris einrichten. Sie führten ausser Romeo und Julie (mit dem Garrick'schen Schluss), dem Kaufmann von Venedig, Othello, Macbeth u. A. auch den Hamlet mit wahrhaft begeistertem Beifalle auf (Lacroix 294 ff.). „*La lecture de ces chants de folie*, so berichtet Paul Duport über Opheliens Lieder, *serait fastidieuse dans une traduction; mais la voix et la pantomime expressive de miss Smithson ont chez nous produit dans cette scène un enthousiasme qui allait jusqu'au fanatisme.*“ Aus Anlass dieser Vorstellungen gab nämlich Paul Duport seine *Essais littéraires sur Shakespeare (Paris 1828, 2 tomes)* heraus, wie er selbst in der Vorrede mit deutlichen Worten eingesteht. „Seit langer Zeit nachgeahmt, so heisst es, bisweilen verschönert (ob durch Ducis?) noch öfter jedoch travestirt wird Shakespeare endlich den französischen Zuschauern in seiner originalen Gestalt vorgeführt. Shakespeare gut zu kennen ist daher ein fast unabweisliches Bedürfniss für uns geworden.“ Um diesem „dringenden Bedürfniss“ abzuhelfen liefert er also Analysen sämtlicher Stücke, denn welche Lektüre, ruft er aus, ist Shakespeare für die „*gens de monde.*“ „Kaum die Gelehrten von Profession können die Länge und Langeweile derselben ertragen, *tant le fatras y déborde le sublime.*“ Also wieder das alte Lied von den Weizenkörnern in der Spreu. So sehr wir uns auch versucht fühlen, auf Duport's Ansichten über Shakespeare näher einzugehen, so verbietet es uns doch die Begränzung unseres Themas. Nur so viel müssen wir hinzufügen, dass Duport's Analysen ausser allem Vergleich mit denen von Gervinus oder Kreyssig stehen. Sie sind wenig mehr als Scenarien. Es fehlt gänzlich an einer wissenschaftlich-ästhetischen Grundlage, und auf die Entwicklung der den Stücken zu Grunde liegenden Ideen wie ihres künstlerischen Baues wird nicht näher eingegangen. Der Verfasser kennt nur Einzelheiten. Dennoch schliesst er seine Kritik Shakespeare's mit dem pompösen Abgange, dass er ihn dem Homer als dem *poète par excellence* an die Seite stellt. Aus dem, was Duport über den Hamlet beibringt, wird sich übrigens deutlich ergeben, wie er über Shakespeare überhaupt denkt. Zunächst ist es



überraschend, dass er sich angesichts des die Hauptstadt entzückenden englischen Theaters noch ganz auf den alten Voltaire'schen Standpunkt stellt und dessen Aussprüche nur mit andern Worten paraphrasirt. Der Hamlet ist ihm „das berthmteste, zugleich aber das ungleichste“ Sttück Shakespeare's. „Es ist ein von einigen Lichtstrahlen durchdrungenes Chaos. Man glaubt sich eine Viertelstunde bei Plato und die übrige Zeit im Bedlam.“ Goethe, meint er, hat das Ziel überschossen, er vergleicht ihn mit einem Billardspieler, der einen Ball sehr fein nehmen will, so fein, dass er ihn gar nicht berührt. Wie ihm scheint haben Goethe's Erörterungen keinen Bezug auf Shakespeare's Hamlet. „Was ist Hamlet's Charakter?“ so fragt Duport. „Ist es wirklicher oder verstellter Wahnsinn, oder eine Mischung von beiden? Oder hat nicht Shakespeare vielmehr jene Geister des Nordens im Auge gehabt, die so thätig sind mit ihren Gedanken und so langsam in der Handlung, die alles träumen und nichts wagen? Der Leser kann nun selbst urtheilen!“ Das heisst freilich, sich leichten Kaufes aus dem Staube machen, als ob das eine Aufgabe für die Mittagsruhe der Leser wäre. Opheliens unvergleichliche Schilderung des Abschieds, den Hamlet von ihr nimmt (II, 1: *He took me by the wrist and held me hard etc.*) findet Duport so unpassend im Munde eines jungen Mädchens, dass er sich verpflichtet fühlt, sie auszulassen. Die Sprache, deren sich Hamlet gegen den Geist seines Vaters bedient (*Old mole etc.*) ist die groteskste und unehrerbietigste, welche jemals „sur les tréteaux de la farce“ gewagt worden ist. Dagegen wird man sowohl bei den Alten wie bei den Neuern schwerlich etwas Grösseres (*supérieur*) finden als Hamlet's Monolog (*To be or not to be*) „wenn nicht eine übermässige Zartheit zu viel Gewicht auf einige Züge von zweifelhaftem Geschmack legt, welche die Schönheit des Uebrigen leicht verwischen muss.“ In der darauf folgenden Unterredung sagt Hamlet seiner Geliebten Hartherzigkeiten (*des duretés*), welche, „um die Worte eines unserer Komiker zu entlehnen“ ein Stutzer nicht einmal einem Kammermädchen sagen würde. So mag wol ein Komiker sprechen, aber ein ernsthafter Schriftsteller sollte die Liebelei eines Stutzers mit einer Zofe nicht in Vergleich mit der erschütternden Tragik des Hamlet stellen. Nach der Ermordung des Polonius schont Hamlet nichts mehr; „er bestürmt die Königin mit den blutigsten Vorwürfen; sie fleht ihn vergebens an Mitleid mit ihr zu haben. Der Geist erscheint, nur dem Prinzen sichtbar, dem er anbefiehlt, seine Mutter zu schonen und sie mit weniger Barbarei zu behandeln. Diese Idee ist gerade das Gegentheil von

dem, was tragisch und theatralisch sein würde.“ Ducis hat freilich, wie wir gesehen haben, den umgekehrten Weg eingeschlagen, indem er Hamlet nur die Wahl zwischen Muttermord oder Ungehorsam gegen die Gebote des Geistes lässt. Ein Muttermord fällt nicht mehr unter den Begriff der Strafe oder der Rache. Soll das tragisch sein, dass des Vaters Geist den Sohn zum Verbrechen anspornt? Denn so nur könnte der christlich-moderne und insbesondere der germanische Geist eine an der Mutter vollzogene Blutrache ansehen. Sogar den Orest verfolgten die Erinnyen, weil er Hand an die Mutter gelegt, und erst nach langer Irrfahrt und Busse wurde er ihrer ledig. Athene selbst musste ihre Stimme in die Urne legen, um ein freisprechendes Urtheil für ihn zu erwirken. Alfieri fand es nöthig, den Orest die That in einem Anfälle irrsinniger Verzweiflung vollbringen zu lassen. Shakespeare hat über die Schuld der Mutter einen Schleier gebreitet, welchen Ducis mit unweiser und undichterischer Hand zerrissen hat. Vielleicht nirgends zeigt sich die Ueberlegenheit Shakespeare's und die Kluft, die ihn von der französischen Anschauungs- und Gefühlsweise trennt, deutlicher als eben in diesem Punkte.

So ergiebt sich, ohne dass wir ein anderes Stück ausser dem Hamlet herbeizuziehen brauchten, dass die ästhetisch-kritische Betrachtung des Hamlet von Voltaire bis zum Anfange der zwanziger Jahre, also in dem Zeitraume fast eines Jahrhunderts, keinen wesentlichen Fortschritt gemacht hatte. Allein was wir so eben hinsichtlich des englischen Theaters bemerkt haben, das geschah auch auf diesem Felde: der Umschwung vollzog sich auch hier mit überraschender Schnelligkeit. Einen nicht geringen Antheil an diesem Umschwunge dürfen wir mit gerechtem Stolge den Einwirkungen der deutschen Literatur zuschreiben. Die drei hervorragendsten Mitglieder der Sorbonne, Guizot, Cousin und Villemain, gaben bekanntlich durch das Studium der deutschen Literatur und besonders der deutschen Philosophie ihrer Bildung eine tiefere Grundlage und eine eigenthümliche Richtung, mit welcher das Studium der englischen Literatur Hand in Hand ging. Sie führten von beiden Seiten ihren Landsleuten germanische Elemente zu, die in der neuesten Entwicklung der französischen Literatur von immer grösserer Bedeutsamkeit geworden sind. Guizot begleitete seine erwähnte Ausgabe der Letourneur'schen Uebersetzung mit einem *Essai sur Shakespeare*. Cousin hat seine Beschäftigung mit der englischen Literatur nur insofern bethätigt, als er in seinen jüngern Jahren Vorle-

sungen über die schottische Philosophie gehalten hat.<sup>1)</sup> Villemain dagegen, der sich nur wenig um das Deutsche bekümmert hat, ist um so tiefer in das Englische eingedrungen, wie sein *Cours de Littérature* beweist. Auch von ihm haben wir einen *Essai littéraire sur Shakespeare (Mélanges Historiques et Littéraires, Paris 1827 III, 141—187)*. Villemain constatirt zunächst die Veränderung in der Beurtheilung Shakespeare's, welche seit Voltaire's erstem Acclimations-Versuche vor sich gegangen. „Der Ruhm Shakespear's, sagt er, erschien in Frankreich anfänglich als etwas Paradoxes und Scandalöses; heut bedroht er den alten Ruf unseres Theaters.“ Er spricht seinen Zweifel aus, ob die Akademie noch ein geeigneter Ort sein möchte, um dort, wie Voltaire gethan, Schimpfreden gegen Shakespeare auszustossen und das Anathema gegen ihn zu schleudern; auch die Akademien sind wie das Publikum dem Zeitgeist unterworfen. Der Hauptsache nach ist jedoch Villemain noch immer nicht weiter gedrunken als bis zum Standpunkte unserer Sturm- und Drangperiode. Er erblickt in Shakespeare ein riesenhaftes Genie mit ausserordentlichen Schönheiten, aber auch mit ausserordentlichen Fehlern, das ausserhalb der Regel steht. Shakespeare, meint er, gehöre den Engländern und ihnen müsse er verbleiben, denn seine Poesie sei nicht wie die der Griechen bestimmt, den übrigen Nationen die schönsten Formen der Einbildungskraft zum Muster aufzustellen. Er erklärt sich ausdrücklich gegen die Nachahmung Shakespeare's. Eine besonders lebendige Schilderung giebt er von dem Eindrucke, welchen der Hamlet auf die Franzosen hervorbringe. „Streicht aus diesem Trauerspiel,“ so lauten seine Worte, „ja nicht die Arbeit und die Spässe der Todtengräber, wie es Garrick versucht hat; bleibt bei dieser entsetzlichen Possenreisserei (*cette terrible bouffonnerie*) anwesend; ihr werdet Grausen und Lustigkeit sich mit Blitzesschnelle über eine ungeheuere Zuhörerschaft verbreiten sehen. Bei dem blendenden, aber ein wenig unheimlichen Lichte der Gasflammen, die das Haus erhellen, mitten unter dem Luxus des Schmuckes, welcher auf dem ersten Balkone glänzt, werdet ihr die elegantesten Köpfe sich gierig nach jenen Kirchhofs-Trümmern (*ces débris funèbres*) hinwenden sehen, welche auf der Bühne aufgedeckt werden. Jugend und Schönheit betrachten mit unersättlicher Neugier diese Bilder der Vernichtung und diese ins Einzelne gehenden (*minutieux*) Details des Todes. Dazwischen scheinen die bizarren Spässe, die in das Spiel der Personen

---

<sup>1)</sup> Mager, Geschichte der französischen National-Literatur III, 3 p. 148.

eingeflochten sind, von Augenblick zu Augenblick die Zuschauer von der Last, die sie niederdrückt, zu befreien; anhaltendes Gelächter bricht auf allen Rängen aus. Aufmerksam auf dieses Schauspiel werden die kältesten Gesichter abwechselnd traurig oder heiter, und man sieht den Staatsmann über die Sarcasmen des Todtengräbers lächeln, welcher den Schädel eines Höflings von dem eines Spassmachers zu unterscheiden sucht.“

Ueber Hamlets Charakter bemerkt Villemain: „*Par une combinaison singulière, Shakespeare a représenté la folie feinte aussi souvent que la folie elle même; enfin il a imaginé de les mêler toutes deux dans le personnage bizarre d'Hamlet et de joindre ensemble les éclairs de la raison, les ruses d'un égarement calculé et le désordre involontaire de l'âme.*“

An Guizot und Villemain schliesst sich Barante, berühmter als Staatsmann, noch berühmter als Geschichtschreiber der Herzöge von Burgund. Auch er war ein eifriger Freund der deutschen und englischen Literatur; er übersetzte Schiller'sche Stücke für das *Théâtre Étranger* und schrieb eine Abhandlung über den Hamlet (1824).<sup>1)</sup> Er hat einen ausserordentlichen Fortschritt in der französischen Shakespeare-Kritik gemacht und ist tiefer eingedrungen als alle seine Vorgänger. Er hat zuerst den Hamlet als ein von einem grossen, einheitlichen Gedanken getragenes und durchdrungenes Kunstwerk erfasst und die organische Folgerichtigkeit und Nothwendigkeit alles Dessen begriffen, was seine Vorgänger als fehlerhafte Auswüchse betrachtet haben, selbst die Todtengräber-Szene nicht ausgenommen. Ja nach ihm hat Shakespeare keinem seiner Werke eine ausgesprochenere, stetigere (*continue*) und festere Einheit der Absicht und Färbung gegeben als dem Hamlet. Ob wir dem von ihm aufgestellten Grundgedanken des Stückes als solchem beizupflichten vermögen, ist eine andere Frage. Die Ursache, warum diese Tragödie sich eines so ausserordentlichen Ruhmes erfreut, findet Barante in dem Umstande, dass sie mehr als irgend ein anderes Stück Shakespeare's beweist, wie dieser Dichter die wunderbare Kunst besessen habe, sich des gemeinen Volkes zu bemächtigen und doch zu gleicher Zeit die aufgeklärten und denkenden Geister zu entzücken. Im Hamlet hat nach ihm Shakespeare dem eigenen Genius in seiner ganzen Universalität und abwechslungsreichen Fülle freien Lauf gelassen; hier hat er gezeigt, wie er selbst die Welt und die menschliche Natur ansah. Er hat darin aber auch dem Geiste seiner Zeit

---

<sup>1)</sup> *Mélanges Historiques et Littéraires* (Paris 1824) III, 217—234.

Ausdruck geliehen. Der Hamlet ist nach Barante in einer Epoche entstanden, in welcher der menschliche Geist, lange von den Banden einer unvollkommenen Civilisation gefesselt, einen neuen Aufschwung zu nehmen begann, einen Aufschwung voll Beweglichkeit, voll Wissbegierde und Eifer. Man findet daher im Hamlet alle Wirkungen jenes Erstaunens und jener Trunkenheit, in welche Gelehrsamkeit und Philosophie die ersten Generationen versetzten, die sich ihnen mit der ganzen Anziehungskraft der Neuheit hingaben. Der Luxus der neu erworbenen Kenntnisse, die Häufung der Raisonsnements, die Verschwendung der Reflexionen musste nothwendiger Weise den Charakter jener Jahrhunderte ausmachen, in denen die Wissenschaften und die Geistesbildung aufs neue erwachten. Der Held des Stückes zumal ist ganz nach den Ideen jener noch naiven Zeiten geformt.

Hamlet hat auf einer jener deutschen Universitäten studirt, wo man schon damals, d. h. zu Shakespeare's Zeiten, die Principien der Dinge metaphysisch untersuchte, wo man schon damals in einer idealen Welt lebte und wo die Träumerei den Menschen auf das innere Leben hinführte. Sein Kopf war mit Ungewissheit, Zweifel und Schwäche gefüllt, er war was das Volk einen „Ueberstudirten“ nennt, der vor lauter Studiren verrückt wird. Nachdem er den Geist seines Vaters gesehen und beschlossen hat, sich wahnsinnig zu stellen, kann man die Gränze zwischen seiner Vernunft und seinem Wahnsinn nicht mehr erkennen.

Aber nicht Hamlet allein, alle Personen des Stückes dogmatisiren ohne zu handeln; alle gefallen sich darin, „à parler sans conclure;“ alle haben einen Zug von Pedanterie. So der König, der seine Gewandtheit und Klugheit nur in Worten zeigt und sich auf nichts vorzubereiten versteht, das er kommen sieht. So Polonius, welcher die Fadheit des Ministers und Höflings in doktoraler Sprache zur Schau trägt. So Laertes, der selbst dem wahren Schmerz in schwülstigster Sprache Ausdruck giebt. So endlich der Geist, welcher uns mit selbstgefälliger Gelehrsamkeit die pharmaceutischen Eigenschaften auseinander setzt, welche man zu damaliger Zeit dem Schierlingssaft zuschrieb. Die Frauen allein sind von diesem Stile ausgenommen, wobei dem Dichter die Anerkennung gezollt wird, dass es keinem Dramatiker so wie ihm gelungen ist, den Unterschied der beiden Geschlechter in seinen Charakteren darzustellen.

Dies ist offenbar die schwächste Seite des Barante'schen Essai's. Den absichtlichen Gegensatz in den Charakteren Hamlet's und des Laertes hat er nicht ergründet und auch den König beurtheilt er

falsch. Ueberhaupt trifft er mit diesen Betrachtungen nicht den Kern der Charaktere. Sehr bemerkenswerth ist dagegen, was er über den Gang des Stückes äussert und was an Goethe's (den Barante übrigens nicht anführt) Worte erinnert: „Der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll.“ „Jede Scene, sagt Barante, noch mehr als jede Person ist bestimmt, das Leere und Nichtigte der menschlichen Dinge zum Bewusstsein zu bringen; der Gang der Handlung scheint im Geiste des Skepticismus concipirt. Das sind keine Begebenheiten, welche durch den Willen, die Voraussicht oder die Leidenschaften der Menschen vorbereitet und herbeigeführt werden. Das ist nicht der leitende Faden des Verhängnisses, der die Handlungen der Menschen zu einem ihrem Willen entgegengesetzten Ziele führt, wie in der antiken Tragödie. Das ist auch nicht der freie menschliche Wille, der in seiner ganzen Kraft wirkt und doch verurtheilt ist, eine vom Schicksal vorgezeichnete Bahn zu beschreiben, wie wir es im Macbeth sehen. Der Zufall und nicht die Vorsehung scheint eine Begebenheit nach der andern herbeizuführen, ohne uns irgend eine Richtung, irgend einen sittlichen Zweck zu zeigen. Es ist wahr, die Schuldigen werden bestraft, aber durch Zufall, ohne dass irgend eine Nothwendigkeit, irgend eine Verkettung des Verbrechens mit der Strafe die göttliche Hand offenbarte. Die Unschuld wird in denselben Untergang hinabgezogen. — Hamlet hat in seinen träumerischen Zweifeln das Gefühl für Gut und Böse verloren; er ist schwach, hartherzig, grausam und „*déloyal*“ geworden. Man beklagt ihn wegen Dessen, was er thut, aber die Bestrafung scheint nicht ungerecht. — „*Qu'est ce que de nous!*“ Das ist die am Ende jeder Scene wiederkehrende Moral.

Hinsichtlich des Geistes erklärt sich Barante natürlicher Weise für Shakespeare gegen Voltaire und beruft sich dabei auf Lessing. Die Unterredung Hamlet's mit seiner Mutter ist ihm im geraden Gegensatz zu Duport,<sup>1)</sup> „*du plus haut pathétique*.“ Das Begräbniss Ophelien's sieht er als den eigentlichen Schluss an, denn die Lösung des Knotens ist nach ihm die Klippe des Stückes, insofern es eigentlich keinen Knoten hat. „*La disposition morale où nous laisse cette tragédie a de même quelque chose d'indécis et de fatigant; la doute a présidé à tout son ensemble et pèse encore sur le dénouement*.“ —

<sup>1)</sup> Um Missverständnissen vorzubeugen bemerken wir ausdrücklich, dass Duport's Werk vier Jahre später als Barante erschienen ist. Duport ist eben ein Nachzügler der Voltaire-Laharpe'schen Schule, der leider von Barante nichts gelernt hat.

Gleichzeitig mit den Bestrebungen der Sorbonne, durch das Studium der fremden Literaturen dem französischen Geiste neue Nahrung zuzuführen, seinen Horizont zu erweitern und neue Grundlagen für Kritik und Aesthetik zu gewinnen, begann die von den Romantikern ausgehende Umwälzung in der Poesie. Hier wurden die Ergebnisse der ausländischen Einwirkungen praktisch verwertet. Es ist hier nicht der Ort, die Einflüsse aufzuzeigen, welche Shakespeare auf die neue Schule geäußert hat, um so weniger als das Augenmerk und Bestreben der Romantiker vorzugsweise auf das historische Drama gerichtet war, während die grossen Tragödien Shakespeare's unbeachtet blieben. Nur durch Alfred de Vigny's Uebersetzungen wurden auch Othello und der Kaufmann von Venedig gewissermaassen ins Treffen geführt. Erst in den abgeleiteten Stadien des Romanticismus, wenn wir uns dieses Ausdrucks bedienen dürfen, tritt auch der Hamlet wieder auf, einmal in George Sand's *Etude sur Hamlet* und sodann in Alexandre Dumas' Uebersetzung oder richtiger Bühnenbearbeitung. Was G. Sand anbetrifft, so bedauern wir, dass uns ihr Aufsatz trotz der aufgewandten Mühe bis jetzt unzugänglich geblieben ist. Dass sie zum ersten Male ein Shakespeare'sches Lustspiel für die französische Bühne bearbeitet hat, ist bereits oben erwähnt worden.

Der Hamlet von Dumas und Paul Meurice kam am 15. December 1847 auf dem *Théâtre Historique* zum ersten Male zur Aufführung.<sup>1)</sup> Was es mit dem Urtheile Lacroix's (p. 335) auf sich hat, dass dies der wahrhafte und von einer Meisterhand vollkommen reproduzierte Hamlet sei, wird sich sogleich zeigen. Dumas ist ein ausserordentlich gewandter dramatischer Fabrikant, dem alles auf Bühnenwirkung ankommt, wie er auch im vorliegenden Falle bewiesen hat. Ihm gilt der Hamlet nur als ein effektreicher Stoff, welchen er dem Geschmacke des Pariser Publikums mit rücksichtsloser Freiheit angepasst hat. Zunächst hat er durchgängig gekürzt; Osrick ist sogar gänzlich gestrichen und Gildenstern hat seine Rolle übernehmen müssen. Auf der andern Seite hat Dumas kein Bedenken getragen, nicht nur einzelne Züge, sondern sogar eine ganze Scene (I, 5) einzuschieben. Andere Scenen hat er umgestellt, wobei ihn namentlich die Rücksicht auf den Decorationswechsel geleitet

<sup>1)</sup> Nach Lacroix a. a. O. hat Dumas schon früher Hamlet'sche Züge auf seinen Lorenzo im gleichnamigen Stücke übertragen: „c'est le même caractère, sagt Lacroix, qui doit se cacher sous un masque, là de folie, ici de lâcheté (!); ce sont les mêmes desseins à accomplir.“ Daraus scheint sich keine besondere Aehnlichkeit zu ergeben.

hat. Abgesehen von den Akten ist das Stück nämlich noch in acht Partien abgetheilt, und nur zu Anfang einer solchen Partie tritt ein Wechsel der Dekoration ein — ein schwacher Rest der klassischen Einheit des Ortes. Aus diesem Grunde geht Hamlet nach dem Zwischenspiel nicht in das Closet seiner Mutter, sondern diese muss auf seine Aufforderung zu ihm kommen. Eben desshalb ist auch die Kirchhofs-Szene in den vierten Akt verlegt. Zahlreiche andere Züge von des Bearbeiters Erfindung sind jedoch nicht durch diesen Umstand bedingt. Dahin gehört, dass die Aufforderung den Platz zu wechseln, als der Geist sein unterirdisches Schwört! ruft, dem Horatio in den Mund gelegt ist; dass Hamlet dem Schauspieler, der ihm den Mord des Gonzago mit seiner Einlage spielen soll, einen Ring schenkt; dass Ophelia, als der König und ihr Vater ihr Zusammentreffen mit dem Prinzen belauschen, an einem Betpult kniet; dass Lucianus im Zwischenspiel aus einem Neffen des Königs zu seinem Bruder gemacht ist; dass er ihm das Gift nicht ins Ohr, sondern in den Mund giesst; und dass endlich Hamlet nach der Tödtung des Polonius, Ophelien's gedenkend, ausruft:

— *Polonius! ah! je suis bien maudit!*  
*Celle qui portera le poids de ma folie*  
*Sera donc toi toujours, Ophélie! Ophélie! etc.*

Wie bei Ducis ist der Rahmen des Stückes verengert, indem der norwegische Hintergrund gestrichen ist. Auch geht Laertes nicht erst nach Frankreich, sondern ist bereits zu Anfang des Stückes von dort zurückgekehrt und stellt sich aus diesem Anlass dem Könige in der Audienzscene vor. Hamlet wird nicht nach England geschickt, sondern verbirgt sich nach dem Morde des Polonius einige Zeit am Meeresufer und in der Nähe einer Kirche, wo er vor seiner ihn anrufenden Mutter flieht. Auf diese Weise erfährt er Ophelien's Tod nicht eher als bei ihrer Beerdigung. Die am tiefsten greifende Aenderung ist jedoch der Schluss. Hamlet, welcher beim Fechten vom Laertes kein Mal getroffen wird, entwindet diesem das Rappier, hebt es auf und präsentirt ihm aus Artigkeit das seinige. So bekommt er das vergiftete Floret in die Hände, mit welchem er zunächst Laertes, und als dieser den Verrath bekennet, den König tödtlich verwundet. Den Giftbecher hat er beharrlich zurückgewiesen. Da erscheint nochmals der Geist und hält Gericht. Dem Laertes und der Königin, welche um Gnade flehen, wird verziehen. Zum erstern spricht der Geist:



— *Ton sang trop prompt l'entraîna vers l'abîme,  
Laërte, et le Seigneur t'a puni par ton crime.  
Mais tu le trouveras, car il sonde les coeurs,  
Moins sévère là-haut. Laërte, — prie et meurs!*

Die an die Königin gerichteten Worte des Geistes lauten:

— *Ta faute était ton amour même,  
Ame trop faible, et Dieu vous aime quand on aime!  
Và, ton coeur a lavé sa honte avec ses pleurs:  
Femme ici, reine au ciel, Gertrude — espère et meurs!*

Dem Claudius dagegen wird zugerufen:

— *Pas de pardon! Va, meurtrier infâme!  
Pour tes crimes hideux, dans leurs cercles de flamme,  
Les enfers dévorants n'ont pas trop de douleurs!  
Va, traître incestueux, va! — désespère et meurs!*

Als nun Hamlet klagt, was er arme verlassene Waise noch auf Erden solle, und welche Strafe ihn treffen werde, dafür dass er statt des Einen Schuldigen vier dem Tode überliefert habe, spricht der Geist das Schlusswort: *Tu vivras!* Er erhält nicht einmal einen Verweis für den Polonius! Dass durch ein solches Richteramt dem Geiste eine ganz andere und zwar unrichtige Bedeutung zu Theil geworden ist, lässt sich unschwer erweisen; allein über solche Dinge pflegt das grosse Pariser Publikum nicht nachzudenken, am wenigsten wenn ihm ein solcher Knalleffekt dargeboten wird.<sup>1)</sup> Das Ueberleben Hamlet's bezeichnet Chatelain in der unten angeführten Stelle geradeswegs als „une idée burlesque.“

Solchen Aenderungen gegenüber will es nicht viel bedeuten, dass die Charaktere französisch verflacht sind, dass von Hamlet's Wahnsinn wenig zu merken und Ophelia, wiewohl in anderer Weise als bei Ducis, merkwürdig vergriffen ist. Natürlich sind auch die prosaischen Stellen in Versen übertragen. Sprache und Versbau sind übrigens himmelweit von Ducis verschieden und zwar, so weit

---

<sup>1)</sup> In ganz ähnlicher Weise musste auf Wunsch der Theaterdirektion die im Odéon 1848 aufgeführte Uebersetzung des Macbeth von Emile Deschamps „verschönert“ werden, indem die Hexen wiedererscheinen und den Knoten lösen mussten. Dieser so zurecht gestutzte Macbeth erlebte 100 Vorstellungen hinter einander. *Chatelain, Hamlet: Tragédie en 5 Actes de W. Shakespeare, trad. en Vers Français. Londres 1864. Introd. X fg.*

es die freiere Behandlung des Verses angeht, zu ihrem Vortheil. Bisweilen jedoch machen sie, wenigstens auf unser Gefühl, den Eindruck, als hätte die Muse statt des Kothurns den modernsten Soccus angezogen; so z. B. wenn Ophelia, erst durch ihren Vater darauf gebracht, dass Hamlet sie liebt, ausruft:

*Il m'aime, il m'aime, oh que je suis heureuse!*

Oder wenn Laertes sagt:

*Le dernier jour, ce monde et l'autre, peu m'importe!  
Que je venge mon père et que Satan m'emporte!*

Hamlet charakterisirt sich einthal mit den Worten:

— — *Je suis bon diable  
Et veux tout ce qu'on veut.* —

Doch das klarste Bild vom Stile des Uebersetzers — *ut venia verbo!* — wird der Leser erhalten, wenn wir wiederum den grossen Monolog als Probe mittheilen;

— *Être ou n'être pas, voilà la question!*  
*Que faut-il admirer? la résignation*  
*Acceptant à genoux la fortune outrageuse,*  
*Ou la force luttant sur la mer orageuse*  
*Et demandant le calme aux tempêtes? — Mourir!*  
*Dormir! et rien de plus, et puis, ne plus souffrir!*  
*Fuir ces mille tourments pour lesquels il faut naître!*  
*Mourir! Dormir! — Dormir! qui sait? rêver peut-être!*  
*— Peut-être? — ah! tout est là! Quels rêves peupleront*  
*Le sommeil de la mort, lorsque sous notre front*  
*Ne s'agiteront plus la vie et la pensée?*  
*Doute affreux qui nous courbe à l'ornière tracée!*  
*Eh! qui supporterait tant de honte et de deuil,*  
*L'injure des puissants, l'outrage de l'orgueil,*  
*Les lenteurs de la loi, la profonde souffrance,*  
*Que creuse dans le coeur l'amour sans espérance,*  
*La lutte du génie et du vulgaire épais? . . .*  
*Quand un fer aiguisé donne si bien la paix!*  
*Qui ne rejetterait son lourd fardeau d'alarmes*  
*Et mouillerait encor de sueurs et de larmes*  
*L'âpre et rude chemin? si l'on ne craignait pas*  
*Quelque chose, dans l'ombre, au delà du trépas!*

*Ce pays inconnu, ce monde qu'on ignore,  
D'où n'a pu revenir nul voyageur encore —  
C'est là ce qui d'horreur glace la volonté!  
Et, devant cette nuit, l'esprit épouvanté  
Garde les maux réels sous lesquels il succombe  
De préférence aux maux incertains de la tombe!  
Puis, ardente couleur, la résolution  
Descend aux tons pâlis de la réflexion;  
Puis, l'effrayant aspect troublant toutes les tâches,  
Des plus déterminés le doute fait des lâches!*

*- Ophélie, à part.*

*Son rêve plane en haut, mon amour pleure en bas.  
Aveuglé de clartés, il ne me verra pas!*

*Hamlet, apercevant Ophélie.*

*Ophélie! ô jadis ma vie et ma lumière!  
Parle de mes pêchés, ange, dans ta prière!*

Ein Verdienst wird sich auch der Dumas'schen Bearbeitung nicht absprechen lassen, das Verdienst zur Einführung Shakespeare's in die weitesten — nicht bloss literarischen — Kreise des französischen Volkes beigetragen und dadurch zur umgestaltenden Entwicklung des französischen Geistes mitgewirkt zu haben. Leider fehlt es uns an Angaben, welche Aufnahme Dumas' Hamlet in und ausser Paris gefunden hat. Uebrigens steht seine Bearbeitung keineswegs vereinzelt da, vielmehr sind vor wie nach ihm verschiedene Bearbeiter und Uebersetzer auf demselben Felde mit Erfolg thätig gewesen. Bereits im Jahre 1829 war eine metrische Bearbeitung des Hamlet von Léon de Wailly auf dem Odéon zur Einführung gekommen. Lediglich für die Bühne bestimmt ist dieselbe unseres Wissens gar nicht im Druck erschienen, so dass wir weder über ihren Charakter noch über ihren Erfolg nähere Daten anzugeben vermögen. Ein keineswegs günstiges Vorurtheil für den Bearbeiter erweckt jedoch der Umstand, dass er nach Chatelain's Angabe (Introd. XVI) Burns in Prosa (!) übersetzt hat. „*Le burlesque*“, fügt Chatelain hinzu, *ne peut aller plus loin.*“ Sogar zu einer französischen Oper wurde Hamlet verarbeitet (Lacroix 337), doch können wir leider auch über diese nichts Genaueres mittheilen. Eine andere Uebersetzung in Prosa mit gegenüberstehendem Text erschien 1837 in den von D. O'Sullivan herausgegebenen *Chefs-d'Oeuvre de Shakespeare*, welche zu der *Bibliothèque Anglo-Française, ou Collection des Poètes Anglais les plus estimés etc.* gehören. Die ver-

schiedenen in diesem Sammelwerke enthaltenen Stücke sind von verschiedenen Schriftstellern übersetzt, der Hamlet von Ernest Fouinet, und der Herausgeber hat kurze Einleitungen und erklärende Anmerkungen hinzugefügt, welche, wenigstens was den Hamlet anbelangt, ohne Bedeutung sind. Bemerkenswerth ist nur, dass derselbe die Reden, welche Marcellus und Horatio an den Geist richten, wie die Schilderung des Fegefeuers, so sehr dem Geiste der katholischen Kirche entsprechend hält, dass er sich bewogen findet, Denen beizutreten, welche Shakespeare für ein Mitglied dieser Kirche erklärt haben. Der Name O'Sullivan reicht hin, um dies begreiflich zu machen; übrigens fühlt er recht wohl, dass er mit dieser Ansicht auf den Beifall und die Sympathie eines grossen Theils der französischen Nation rechnen kann. „*Les sentiments religieux, prêtés à Shakespeare*, sagt er S. 232, *ne seraient qu'un titre de plus à notre admiration pour cet étonnant génie.*“ Die zwei Jahre nach O'Sullivan (1839) erschienene Uebersetzung von Davésiès de Pons ist uns bis jetzt noch nicht zu Gesicht gekommen. Zwei fernere Gesamtübersetzungen des Shakespeare von Benjamin Laroche und von Francisque Michel, — in Prosa — beide 1842 erschienen, citirt Lacroix 44 und 334. Was die (bekanntlich ebenfalls in Prosa abgefasste) Uebersetzung von François Victor Hugo anlangt, so ist auch in ihr eine besondere Betonung auf den Hamlet gelegt, indem derselbe an die Spitze des Werkes gestellt und selbst von der Quarto von 1603 eine Uebersetzung beigegeben ist. Die grösste Merkwürdigkeit dieser Uebersetzung ist mit ihren eigenen Worten: „*Elle offrira au lecteur cette nouveauté dernière: l'auteur de Ruy Blas commentant l'auteur d'Hamlet.*“ Dieser Trompetenstoss wird würdig vervollständigt durch eine Stelle in Victor Hugo's Buch über Shakespeare, wo er das Werk seines Sohnes als die drohendste Gefahr für die bestehende Staatsgewalt in Frankreich proclamirt und die Regierung höhnisch auffordert, vor diesem „Shakespeare ohne Beisskorb“ auf ihrer Hut zu sein. Stolz lieb' ich den Spanier — aber nicht frech. Die Einleitung, die dieser gefährliche Uebersetzer zum Hamlet giebt, ist im höchsten Grade feuilletonistisch und schliesst mit folgender Tirade an die Jünglinge Frankreichs, die Schulkameraden des Uebersetzers: „*Restez à jamais fidèles à la sainte cause du progrès. Soyez fermes, intrépides et magnanimes. — — Regardez bien et par cette froide nuit d'hiver, à la pâle clarté du ciel étoilé vous verrez passer — armé de pied à cap, le bâton de commandement à la main — ce spectre en cheveux blancs qui s'appelle le devoir.*“

Etwas ausführlicher müssen wir über die jüngste Uebersetzung sprechen, welche der Chevalier de Chatelain, ein sehr fruchtbarer Uebersetzer englischer und deutscher Poesie, zur 300jährigen Jubelfeier Shakespeare's hat erscheinen lassen (Londres, Rolandi, 1864). Chatelain mag als Vertreter der jüngsten Epigonen der französischen Romantik gelten; Charles Bandelaire, Lecomte de Lille, Théodore de Banville, Théophile Gauthier, Roger de Beauvoir u. A. sind diejenigen zeitgenössischen Poeten, denen er sich in der Einleitung XVI beigezählt wissen will. Von Théodore de Banville hat er seiner Arbeit ein Motto vorgesetzt, das an Ueberschwänglichkeit und Schwulst in der That das Mögliche leistet. Hören wir nur die Schlussverse:

*Toute création à laquelle on aspire,  
Tout rêve, toute chose émane de Shakespeare.  
Shakespeare! . . . ce penseur! Ombre! Océan! Éclair!  
Abîme comme Goethe! âme comme Schiller!  
Lyre dont chaque note a des manteaux de flamme!  
Oeil ouvert gravement sur la nature et l'âme!  
Phare que, pour guider ses pâles matelots,  
L'Art a fait rayonner sur les alpes des flots!*

Chatelain hat richtig eingesehen, dass nicht Shakespeare den Formen der französischen Poesie angepasst werden kann — wie Ducis wollte — sondern dass umgekehrt die letztern sich ihm anpassen müssen. Er erklärt sich leidenschaftlich gegen alle von seinen Vorgängern mit Shakespeare vorgenommenen Aenderungen und zeichnet sich die Aufgabe vor, seinen Landsleuten den echten und unverfälschten Shakespeare vorzuführen. Aber wie hat er diese Aufgabe gelöst? Statt irgend einer guten Ausgabe, sei es von Dyce, Collier oder wem sonst, hat er seiner Uebertragung die auf dem Londoner Prinzessin Theater übliche Bühnenbearbeitung zu Grunde gelegt und erklärt seine Arbeit für ein Facsimile oder eine Photographie dieser *Acting Edition*! Aus welchem Grunde er ein solches Verfahren eingeschlagen hat, ist nicht ersichtlich, denn den Zutritt zu den französischen Brettern hat er dadurch seiner Uebersetzung doch nicht eröffnet. Selbstverständlich fehlt es seinem Original nicht an Streichungen; Fortinbras, Norwegen und der polnische Krieg fehlen; die schönen Verse von den Weihnachtsnächten (I, 1) wie der Ortswechsel beim Schwören auf das Schwert fehlen; der Anfang des zweiten, der Schluss des dritten und die zweite Scene

des fünften Aktes (zwischen Hamlet und Horatio) fehlen; Reynaldo ist gestrichen; beim Gebet des Königs tritt Hamlet gar nicht auf; u. s. w. Wenn der Uebersetzer den wirklichen Shakespeare kennt, so ist es unbegreiflich wie er, zumal bei seinen Vorsätzen, so tief einschneidende Auslassungen adoptiren konnte. Ganz wie bei seinen so scharf von ihm getadelten Vorgängern steht den Auslassungen eine Fülle eigener Zuthaten gegenüber, welche wir nicht auf Rechnung der *Acting Edition* setzen können. Da sich der Uebersetzer nämlich in der Einen Hinsicht streng an das Original gehalten hat, dass er die Verse in Versen und die Prosa in Prosa übersetzt hat, so hat ihm natürlich in den metrischen Partien der Alexandriner grosse Schwierigkeiten bereitet und ihn zu zahlreichen Flickwörtern, ja sogar zu Flickversen genöthigt. Selbst die allbekannten schönen Sentenzen und Bilder, welche kaum die Aenderung eines Buchstabens vertragen, sind oft solchen Nothbehelfen zum Opfer gefallen. So heisst es:

*Hélas! Fragilité, c'est vrai, ton nom est femme!*

*Dans l'oeil de mon esprit, Horace, et dans mon coeur.*

*Oh! oui, c'était un homme à tout prendre, au total,  
Dont je ne verrai point le pareil ou l'égal.*

*N'emprunte pas d'argent; — emprunter est folie,  
C'est du vin de la vie aller boire à la lie.*

*C'est vrai, le froid est âpre, et nous démoralise.*

— *Un rat! — un rat m'excede.*

Wenn wir nicht umhin können, dem Uebersetzer hierbei Vers und Reim als Milderungsgründe anzurechnen, so fällt dies doch in den prosaischen Stellen weg, wo nichtsdestoweniger derselbe Uebelstand wiederkehrt. So lautet der Schluss von Hamlet's Liebesbrief: „*tant que cette machine qui se meut, agit et pense appartiendra à Hamlet.*“ In Hamlet's Rede an den Schauspieler ist gar ein lateinischer Vers eingeschoben: „*c'était le récit d'Énée à Didon, une sorte d'Infandum regina jubes renovare dolorem.*“ Wie steht es da mit dem Facsimile? oder wenn die *Acting Edition* wirklich diesen

Zusatz besitzen sollte, wie konnte ein verständiger Uebersetzer ihr folgen?

Wie die ganze genannte Poeten-Gruppe so reitet auch Chatelain das Steckpferd der Archaismen, die er namentlich aus Montaigne und Rabelais bezieht. Ohne Archaismen, behauptet er, könne weder Shakespeare, noch Chaucer, (denn auch an diesen hat er sich gewagt) noch sonst ein älterer Dichter übersetzt werden, möge die „*Académie dite Française*“ dazu sagen, was sie wolle. Das „*Monsieur*“, dessen sich Dumas in seinem Hamlet so oft bedient, versetzt ihn in gelinde Wuth; er geht nicht von *Messire* ab, das für ihn eine gewisse Glorie besitzt. Besonders liebt er auch das persönliche Pronomen beim Zeitworte anzulassen, was freilich bei dem ihm vom Verse auferlegten Zwange öfter eine Noth als eine Tugend ist. Neben den Archaismen lässt er aber eine grosse Zahl modernster Ausdrücke und Wendungen aus dem täglichen Leben der Pariser hergehen, welche wir euphemistisch als Familiarismen bezeichnen möchten. Allerdings sind Archaismen und Neologismen die beiden Mittel, durch welche die romantische Schule die französische Sprache vom akademischen Joche befreit, und ihr einen reichern Wortschatz und eine freiere Bewegung verliehen hat, so dass sie immer weniger den ihr von Voltaire gegebenen Beinamen einer „stolzen Bettlerin“ verdient. Es kommt nur auf das Verständniss und den Geschmack an, mit welchem dies Verfahren angewendet wird. Beide Bedingungen lässt Chatelain vermissen; bei ihm ist die Sprache eine wunderbar gemischte Gesellschaft, in welcher sich die auf so liberale Weise zum tragischen Verse zugelassenen Familiarismen oft sehr sonderbar ausnehmen. Wird doch S. 11 sogar die *Cholera morbus* eingeführt, die einer Anmerkung zufolge bereits zu Shakespeare's Zeiten unter dem Namen *Trousse-Galant* existirt haben soll. Ophelia wird S. 39 von ihrem Vater als „*un vrai morceau de roi*“ bezeichnet — warum nicht lieber gleich als „*une pièce de résistance*?“ Doch das Beste wird sein, als Probe und zur Vergleichung abermals — nun zum letzten Male — den Monolog vorzuführen.

*Telle est la question: Être ou bien ne pas être: —  
A savoir, si l'esprit de lui-même est plus maître,  
En supportant les coups, les flèches du destin,  
Plutôt qu'en se cabrant sur des soucis sans fin,  
S'anéantir? Mourir — dormir — pas davantage;  
Dire qu'en s'endormant soudain on met l'ancre*

*Sur les peines du coeur, sur les maux, les ennuis  
 Dont l'humaine nature est l'insondable puits.  
 C'est là la fin des fins, oui dà! la fin dernière,  
 Que l'on doit désirer de façon singulière.  
 Mourir — dormir — dormir — peut-être pour rêver,  
 Oui dà, voilà le hic; il le faut observer:  
 Dans ce sommeil du mort quand d'humeur misanthrope  
 Nous aurons rejeté notre frêle enveloppe,  
 Quels rêves surgiront? . . . . Cela donne à penser,  
 Et le pour et le contre il nous le faut peser.  
 Car quel est celui-là qui serait assez bête  
 Pour supporter du sort l'incessante tempête,  
 Les torts de l'oppresseur, de l'orgueilleux le „Moi!“  
 Les peines de l'amour, les délais de la loi,  
 Des employés hargneux le dédain, l'insolence  
 Qu'endure le mérite aux mains de l'ignorance,  
 Quand avec un poignard il pourrait mordicus!  
 S'exempter de l'impôt, et gagner son quitus? <sup>1)</sup>  
 Quel est-il celui-là qui sans fin et sans cesse  
 Porterait des fardeaux jusques à la vieillesse,  
 Pour grogner et suer, maugréant sur son sort,  
 Si n'était la terreur de ce qui suit la mort:  
 La mort, pays lointain, qui se perd dans les brumes  
 De la pensée humaine, et dans ses amertumes,  
 Pays inexploré dont jamais voyageur  
 N'est encor revenu, jette le froid au coeur,  
 Et nous fait supporter nos maux et nos misères  
 De l'inconnu plutôt qu'aller sonder les sphères.  
 La conscience ainsi fait de nous des poltrons;  
 La résolution chez les plus fanfarons  
 Forte en couleur d'abord, et blêmit et se fane,  
 Au penser de la mort, à son sublime arcane;  
 Et des projets ainsi grands de dimensions,*

---

<sup>1)</sup> Nous avons une explication à donner à propos de ce mot de quitus — corruption du latin quietus. Nous dirons donc à nos lecteurs, ce qu'ils croiront sans peine, que nous avons été — jeune! — et c'est très vrai, à preuve qu'aujourd'hui nous sommes vieux! Or, dans notre verte jeunesse — étant clerc de notaire, nous avons poursuivi l'obtention pour de vieux comptables, de certificats de quitus — certificats qui les exonéraient de toutes réclamations sur les faits et gestes de leur précédente administration. C'est dans ce sens que nous employons ce mot. — Note du Traducteur.



*A l'état de projets meurent — sans actions  
Mais doucement voici la charmante Ophélie . . .  
Nymphé, en tes oraisons pense à moi, ne m'oublie.*

Haben wir nun hiermit unsere kritische Musterung der französischen Hamlet-Uebersetzungen zu Ende geführt und fragen wir nach dem Gesamt-Ergebniss derselben, so stellt sich heraus, dass die Franzosen noch keine philologisch treue und zugleich künstlerisch vollendete Uebertragung dieses (von ihnen am häufigsten übersetzten) Trauerspiels — viel weniger des ganzen Shakespeare — besitzen, die sich unserer Schlegel-Tieck'schen ebenbürtig an die Seite stellen könnte, ja dass ihnen eine solche Uebersetzung wahrscheinlich nicht möglich ist. In der That giebt es nur von sehr wenigen Shakespeare'schen Tragödien metrische französische Uebersetzungen; von den Historien und Lustspielen fehlen sie unseres Wissens noch gänzlich. Der Alexandriner mit seinen epigrammatisch zugespitzten Couplets und den nach strenger Regel wechselnden männlichen und weiblichen Reimpaaren ist von so wesentlich anderem Charakter und selbst in seiner modernen freieren Behandlung so ungeeignet zur Wiedergabe des natürlichen und der reichsten Abwechslung fähigen Fünffüßlers, dass, wie wir gesehen haben, die bedeutendsten französischen Shakespeare-Uebersetzer bis auf den heutigen Tag der Prosa den Vorzug gegeben haben. Soll Vers für Vers übersetzt werden, so sind bei dem grösseren Umfange des Alexandriners die Flickwörter und Füllsel unvermeidlich, während anderen Falles zahlreiche Enjambements entstehen und den natürlichen Redefluss beeinträchtigen müssen. Allerdings sind bereits Versuche mit französischen Fünffüßlern gemacht worden — wir erinnern namentlich an Sabatier's Uebersetzung des Tell — denen jedoch vor allem der Umstand entgegen steht, dass es der französischen Sprache durchaus an der Quantität gebricht und solchen Versen mithin jedes metrische Kennzeichen fehlt. Es fragt sich aber, ob diese Versuche bereits als erschöpfend und die Frage entscheidend zu betrachten sind, oder ob nicht erneute Bemühungen, die Sprache quantitirend zu behandeln, der Mühe lohnen möchten. Vielleicht wäre diese Revolution auch nicht grösser als der von den Romantikern vollbrachte Umsturz der dramatischen Einheiten. Die dichterische Uebersetzung ist gerade das Feld, auf welchem solche Neuerungen am leichtesten vor sich zu gehen pflegen; wie sich die klassische Ausbildung unseres Hexameters vorzugsweise an Voss'sen Homer knüpft, so könnte die Einführung des französischen Fünf-

flüsslers am passendsten durch eine Shakespeare-Uebersetzung vermittelt werden.

Allein selbst abgesehen von diesem vielleicht der Zukunft vorbehaltenen Probleme ist auch innerhalb der gegenwärtig bestehenden Schranken das Ziel einer klassischen Shakespeare-Uebersetzung von den Franzosen noch nicht erreicht, insofern wir einer in Prosa abgefassten diesen Rang nicht zuzugestehen vermögen. Den grössten Theil der Schuld daran trägt einerseits der Mangel wirklich philologischer Shakespeare-Studien, wie andererseits der Mangel wissenschaftlicher Aesthetik. Gleichwohl lassen sich die bedeutenden Fortschritte nicht übersehen, welche die Franzosen seit Voltaire nach beiden Richtungen gemacht haben. Die jüngsten französischen Shakespeareologen, Philarète Chasles und Alfred Mezières (in Nancy) zeichnen sich, wie das Triumvirat der Sorbonne, wieder durch tüchtige deutsche Studien aus. Freilich macht Mezières ausdrücklich Front gegen die ideologische deutsche Shakespeare-Erklärung, allein dessenungeachtet ist der deutsche Einfluss auf ihn unverkennbar. In seiner Analyse des Hamlet<sup>1)</sup> bleibt er jedoch hinter Barante zurück. Er weist nicht den künstlerischen Plan, die Grundidee und Einheit des Stückes nach, er analysirt nur den Charakter des Helden mit Beiseitlassung aller übrigen Personen. Seiner Ansicht nach sind Shakespeare's Charaktere nicht ausschliesslich aus dem Gesichtspunkte der dramatischen Handlung gezeichnet; sie haben eine unabhängige Existenz, sie leben ausserhalb der Bühne. Kein Charakter soll das mehr bestätigen als der Dänenprinz; er brauchte nicht durch die Ereignisse bedrängt zu werden, um zu meditiren und zu leiden. Schon ehe er von der Ermordung seines Vaters Kenntniss hat, meint Mezières, charakterisirt er sich vollständig in dem Monologe: „*Oh that this too, too solid flesh would melt.*“ Der Verfasser übersieht aber, dass Hamlet hier schon unter dem Eindrucke spricht, welchen die übereilte Wiederverheirathung seiner Mutter auf ihn gemacht hat. Gewiss ist er schon da nicht ohne düstere Ahnungen, wie aus seinem nachherigen Ausruf hervorgeht: „*O my prophetic soul, my uncle!*“ Dass seine Neigung zu trübsinniger Grübeleien nicht erst durch die Ereignisse in ihm erzeugt wird, sondern als natürliche Anlage in seinem Geiste gelegen hat, wird damit nicht geleugnet. Mezières vergleicht dann Hamlet und Werther in der Meinung, die Deutschen liebten diesen Vergleich. Er nähert sich in einigen Punkten dem sonst von ihm bekämpften Gervinus, indem er nament-

---

<sup>1)</sup> *Shakespeare, ses Oeuvres et ses Critiques.* Paris, 1860. P. 316—332.

lich anerkennt, dass Hamlet den deutschen Nationalgeist repräsentire und dass Freiligrath Recht habe auszurufen: Deutschland ist Hamlet! Alsdann wendet er sich zu der Frage, ob Hamlet der Lieblingscharakter Shakespeare's, sein geistiges Ebenbild oder Ideal sei, einer Frage, die namentlich seit dem Wilhelm Meister vielfach discutirt worden sei. Er unterscheidet bei der Beantwortung zwei Seiten im Hamlet, die eine, welche vollständig mit dem Dichter in Einklang stehe — die philosophische und künstlerische — die andere, welche der aus dem Kampfe des Charakters mit seiner Bestimmung hervorgehenden Situation entspreche. Den Deutschen giebt er Schuld diesen Unterschied übersehen und den Hamlet schlechthin für das getreue Spiegelbild des Dichters oder für sein den Lesern vorgehaltenes Ideal gehalten zu haben. Im Gegentheil ist es gerade ein Landsmann des Verfassers, der jüngste Geschichtschreiber der englischen Literatur, H. Taine, welcher Shakespeare und Hamlet identifizirt hat, während wir Deutschen mit Gervinus die grösste Wahlverwandschaft zwischen Heinrich V und dem Dichter finden. Der Verfasser ist dessen nicht unkundig; aber er meint, diese beiden Charaktere entsprächen verschiedenen Lebensperioden des Dichters; Heinrich V sei der Ausdruck seines Jünglingsalters, Hamlet der seiner gereiften Männlichkeit. Von dem Gegensatz in den Charakteren Hamlet's und des Laertes schweigt Mezières, obwohl er ihn doch aus Gervinus kennen muss. Dass Hamlet mit den Schuldigen — er ist ja in mannichfacher Hinsicht selbst ein Schuldiger — seinen Untergang findet, scheint ihm die einzig passende Lösung, denn wenn er auch Onkel und Mutter überlebt hätte, so, meint er, würde er sich doch schliesslich selbst getödtet haben. Die im Hamlet niedergelegte Lebensanschauung endlich findet Mezières fortgesetzt und gesteigert im Timon von Athen, dessen Besprechung er demgemäss unmittelbar an die des Hamlet anschliesst.

Wenn unser Ausgangspunkt, dass nämlich Shakespeare in Frankreich stets im prägnanten Sinne als der Dichter des Hamlet betrachtet worden sei, nach dem Bisherigen noch einer Bestätigung bedürfte, so würden wir sie im reichsten Maasse in Victor Hugo's dem Shakespeare-Jubiläum gewidmeten Buche finden. Bekanntlich handelt dieses Werk von allem Möglichen und beiläufig auch von Shakespeare. Es ist der Hauptsache nach eine Apotheose des Genies und eine Charakteristik der grössten literarischen Welt-Genies mit dem überall zwischen den Zeilen zu lesenden Hintergedanken, dass der Verfasser diesen Halbgöttern gleichfalls angehöre. Da nach seinem Ausspruche (S. 33, nach Diezmann's Uebersetzung)

die höchste Kunst die Region der Gleichen ist, so ist folglich auch Victor Hugo gleich Shakespeare — *quod erat demonstrandum*. Der Verfasser thut denn auch sein Mögliches um genial zu schreiben; Ein grosser Gedanke jagt den andern. Dem nüchternen Leser dürften freilich die meisten schief und hohl erscheinen, allein was thut das, wenn sie nur blenden. Wir wollen nicht leugnen, dass ächte Perlen darunter sind, aber die Mehrzahl sind Glas- und Wachsperlen, „Worte, Worte, Worte“ um mit dem Dänenprinzen zu reden. Ueber Shakespeare werden im Eingange die allbekannten biographischen Daten einschliesslich der längst beseitigten Fabeln vom Pferdehalten am Theater u. s. w. beigebracht. Von seinen Werken wird lediglich der Hamlet einer eingehenden Betrachtung unterzogen, neben welchen die drei „grandiosen Dramen“ Macbeth, Othello und König Lear gestellt werden, über die gleichfalls einige Phrasen abfallen. Dass über die Lustspiele nichts gesagt wird, möchte hingehen; dass aber der Schöpfer des historischen Dramas in Frankreich die Historien mit Stillschweigen übergeht, ist höchst auffallend. Wie gesagt, Shakespeare ist und bleibt der Dichter des Hamlet, „Hamlet, der Zweifel,“ heisst es S. 152, „steht im Mittelpunkte seiner Werke.“ Die Genies ersten Ranges haben nach Victor Hugo (S. 168) die Eigenthümlichkeit, dass jedes ein Menschenexemplar schafft — wir Nicht-Genies glaubten bisher im Gegentheil, das charakteristische Zeichen des Genies und Shakespeare's insbesondere sei, dass es viele Individuen schaffe. „Jedes,“ fährt Hugo fort, „gibt der Menschheit ihr Bild, der eine lachend, der andere weinend, noch ein anderer nachdenkend. Der letztere ist der grösste. Plautus lacht und giebt dem Menschen Amphitruo, Rabelais lacht und giebt ihm Gargantua, Cervantes lacht und giebt Don Quixote, Beaumarchais lacht und giebt Figaro, Molière weint und giebt Alceste (???), Shakespeare denkt und giebt Hamlet, Aeschylos denkt und giebt Prometheus. Die andern sind gross; Aeschylos und Shakespeare sind unermesslich.“ Diese Typen oder Mustermenschenbilder sind nach dem Verfasser eben so viele Adame. „Der Mensch Homer's, Achilles, ist in dieser Weise ein Adam und von ihm stammen die Todtschläger; der Mensch des Aeschylos, Prometheus, ist ein Adam, der Vater der Ringer und Kämpfer; der Mensch Shakespeare's, Hamlet, ist ein Adam und von ihm stammt die Familie der Träumer.“ (S. 173.) Von S. 174—183 folgt dann eine ausführliche Vergleichung nicht zwischen Orest und Hamlet, die „ein und dasselbe Drama sind, so dass es kaum etwas Identischeres geben kann,“ sondern zwischen Hamlet und Prometheus, welche „zu den mehr als menschlichen

Werken gehören.“ „Prometheus ist das Handeln, Hamlet das Zögern. In Prometheus ist das Hinderniss äusserlich, in Hamlet innerlich. — Prometheus kann sich aufrichten, wenn er ein Gebirge mit emporhebt; Hamlet vermag es nur, wenn er seine Gedanken mit hebt. Wenn Prometheus den Geier von seiner Brust reisst, ist alles gethan; Hamlet dagegen muss Hamlet von sich reissen; Prometheus und Hamlet sind zwei blossgelegte Lebern; von der einen fliesst Blut, von der andern Zweifel. — — Hamlet ist Prinz und Demagog, scharfsinnig und extravagant, tiefsinnig und frivol, Mensch und Neutrum. Er glaubt wenig an das Scepter, er verhöhnt den Thron, geht mit einem Studenten um, spricht mit dem Ersten Besten, begreift das Volk, verachtet die Menge, hasst die Kraft, misstraut dem Erfolge, befragt das Unbekannte und steht mit dem Geheimnissvollen auf Du und Du. Er steckt die Andern mit den Krankheiten an, die er nicht hat; sein erheuchelter Wahnsinn bringt seiner Geliebten den wirklichen. Er ist vertraut mit Gespenstern und Comödianten. Er spasset mit dem Beile des Orest in der Hand. Er spricht von Literatur, sagt Verse her, schreibt ein Theaterfeuilleton, spielt mit Todtengebeinen auf dem Kirchhofe, schmettert seine Mutter nieder, rächt seinen Vater und endigt das furchtbare Drama des Lebens und Todes mit einem riesigen Fragezeichen. Es ist nie etwas Niederdrückenderes erdacht worden. Es ist der Muttermord, der sich fragt: was weiss ich? Muttermord! Bleiben wir bei diesem Worte. Ist Hamlet Muttermörder? Ja und nein. Er bedroht seine Mutter nur, aber die Drohung ist so grausig, dass die Mutter sich entsetzt. „Dein Wort ist ein Dolch. — Was willst Du thun? Willst Du mich morden? Hülfe, Hülfe!“ und als sie stirbt trifft Hamlet, ohne sie zu beklagen, Claudius mit den tragischen Worten: „Folge meiner Mutter!“ Hamlet ist das Fürchterliche, der mögliche Muttermord. Man bringe, statt des Nordens in seinem Kopfe, Sünden in seine Adern, wie bei Orest, und er wird die Mutter wirklich morden.“

„Dieses Drama ist streng (*sévère?*). Das Wahre zweifelt da und das Aufrichtige lügt. Nichts Umfassenderes, nichts Subtileres. Der Mensch ist hier die Welt, und die Welt Null. Hamlet weiss selbst im vollen Leben nicht, ob er ist. In dieser Tragödie, die zugleich eine Philosophie ist, schwimmt Alles, zögert, wankt, zersetzt und zerstreut sich Alles; der Gedanke ist Wolke, der Wille Nebel, der Entschluss Dämmerung, die That schlägt jeden Augenblick in ihr Gegentheil um; die Windrose regiert den Menschen, es ist ein beunruhigendes, Schwindel erregendes Werk, in dem Alles durchsichtig

ist, wo der Gedanke keinen andern Spielraum hat als von dem ermordeten König zu dem begrabenen Yorick, und wo das Wirklichste, das Königthum, in der Gestalt eines Gespenstes und die Heiterkeit in der Gestalt eines Todtenkopfes erscheint. Hamlet ist das Meisterwerk der Traum- und Denkttragödie.“

Doch genug dieses schielenden Bombastes. Es ist ohne Frage ein würdiges Seitenstück zu der bekannten Inhaltsangabe, welche Voltaire vom Hamlet geliefert hat. Es ist gewissermaassen der letzte Meilenstein, bei welchem der Hamlet auf seiner mit Voltaire beginnenden Wanderung durch die französische Literatur angelangt ist. Voltaire, der Repräsentant des französischen Geistes im 18. Jahrhundert, bewarf Shakespeare mit Koth; Victor Hugo, ein Repräsentant des französischen Geistes im 19. Jahrhundert, vergöttert ihn — beide gleich unverständlich. Die Wanderung ist aber noch nicht beendet, sondern schreitet rüstig fort. Ein charakteristisches Zeichen der Gegenwart — eine *signatura temporis* — ist offenbar das Ineinanderleben der Nationalitäten, die gegenseitige Durchdringung der geistigen Arbeit der Völker, zwischen denen die mittelalterlichen Scheidewände immer mehr niedergerissen werden. Im Hamlet ist der germanische Geist in die französische Literatur eingedrungen, und durch ihn ist der Charakter derselben bereits wesentlich modifizirt worden. Die Wirkung ist aber eine gegenseitige. Der germanische Geist ist schon nicht mehr gleich Hamlet, so wenig wie der französische gleich seinem Gegentheile. Wie der Hamlet ein nordischer, so ist Don Juan ein südlicher Typus, wenngleich er seine Vollendung und Unsterblichkeit erst durch die deutsche Musik erhalten hat. Den Don Juan in der englischen Poesie eingebürgert zu haben, ist keineswegs Byron's kleinste That. Auf diesem Wege der Wechselwirkungen lernen die Franzosen germanisch denken, die Germanen romanisch geniessen — und handeln. Möge denn die Mischung stets eine gedeihliche sein und ächtes korinthisches Erz daraus hervorgehen!

# Shakespeare und Sophokles.

Von

**Adolf Schöll.**

---

Poesie lebt von der Sitte; die Sitte hat überall ein vergängliches Theil. Das Leben jedes Volks bildet sich unter ganz besondern Bedingungen und diese bestimmen die Entfaltung der menschlichen Fähigkeiten in ungleicher Weise und mischen ihrer Fassung in Sitte solche Bestandtheile und Vehikel bei, die in Rücksicht des Triebes und Verstandes der Fähigkeiten an sich zufällige, nichtsdestoweniger aber in dieser geschichtlichen Entwicklung einer Gesellschaft und Sitte von der Ausgestaltung derselben untrennbar und eben die besondere Physiognomie dieser Gesellschaft und dieser Zeit sind. Je abhängiger Sinn und Kraft einer Poesie von Bestandtheilen und Mitteln der Sitte ist, die eben nur für die besondere Lage und den besondern Gang ihrer Gesellschaft solche sind, um so mehr beschränkt sich die Wirksamkeit und Gültigkeit dieser Poesie auf den Umfang und die Dauer dieser Gesellschaft. Die meisten Erscheinungen der Poesie unterliegen dieser Beschränkung. Kommt die Volksbildung über diese Sittengestalt hinaus und gewinnt eine andere Physiognomie, so veraltet die bisherige Poesie. Geht die Cultur-Rolle ab von diesem Volk und wandelt auf anderem Boden, so sinkt das Interesse seiner Poesie auf ein bloß historisches herab. In der Berührung der Culturvölker untereinander, die im Sittenprozess des einzelnen auch Mitleidenschaften erzeugt, kann die beschränkte Poesie einer vergänglichen Volkssitte auch auf Nachbarvölker und Folgezeiten Einfluss und Geltung erstrecken, die aber

mit der Erschöpfung der Einflüsse und dem Verwinden der Mitleidenschaft auch hier wieder zurücktreten müssen. Behauptet aber die Poesie einer Volksepoche Wahrheit und Macht auf die Geschlechter anderer Zeiten und Sitten und lebt fort in der Begeisterung verschiedener Völker, so ist diese Poesie klassisch und das ist die allgemeine Eigenschaft, welche Shakespeare's Drama mit dem des Sophokles gemein hat.

Ehemals ist der Begriff des Klassischen anders gefasst worden. Mit dem Wiedererwachen der alten Literatur war auch die Tradition des Kanons von den griechischen Gelehrten auf die modernen herübergekommen. Man sah die ganze Bildungserbschaft des Alterthums als normal und mustergültig an und nannte in diesem Sinn alle alten Schriftsteller Klassiker. Desswegen hat man sich aber doch nicht enthalten die Rangliste unter ihnen nach eigenem Geschmack zu machen. In der Wiederherstellungsepoche dieser klassischen Literatur schätzten die italienischen Gelehrten den Pseudomusäus und ihren Landsmann Virgil über den Homer und den Tragiker Seneca über Sophokles. Hierauf nahm auch die französische Literatur ihren neuen Anlauf mit dem Bekenntniss der Musterhaftigkeit der alten, insbesondere der klassischen Norm des griechischen Dramas. Aber sehr bald nahm diese Confession die Wendung, dass die poetischen Franzosen die antiken Regeln richtiger auszufüllen glaubten als ihre griechischen Vorbilder vermocht, und während sie über die grossen Dramatiker Athens missverständlich und endlich so wegwerfend urtheilten wie Voltaire über Aristophanes, für die wahren Klassiker sich selbst hielten. Und so haben zunächst sie und ihre Formen auch den romanischen und germanischen Nachbarvölkern aus Mitleidenschaft für klassisch gegolten. Allein es war eine kurze Täuschung. Damit, dass sie ausgegangen waren von der Nachahmung der antiken Poesie in Stoffen, Phantasie-Motiven, Dictionsmitteln, dass sie die Oekonomie ihrer Darstellung nach der griechischen einzurichten suchten und die Abweichungen, wodurch sie dieselbe zu übertreffen glaubten, mit angelegentlichen Rechtfertigungsabhandlungen ihrer Autorität abzukämpfen für nöthig fanden, damit bezeugten die französischen Klassiker thatsächlich die Wirkung und Geltung der antiken in der vermeintlichen Ueberflügelung selbst. Und nachdem ihr Anspruch auf eigene Klassicität, bei ihrer Nation befestigt, sich unter den Nachbarvölkern kaum auf die Dauer eines Menschenalters behauptet hatte, trat schon diejenige Bewegung der europäischen Geistesbildung in Deutschland herauf, für welche die Griechenkunst nur bedeutender, mächtiger, musterhafter war als in



den vergangenen Culturperioden. Nach nicht zwei Jahrhunderten geben uns Racine's Gestalten den Eindruck einer altmodischen Affectation, die des Sophokles nach zwei Jahrtausenden den einer unverwüstlichen Natur. Das ist der Stempel des Klassischen, den die Zeit bekräftigt, wenn der von Akademicien ertheilte verwittert. Denselben hat Shakespeare erhalten. Bekanntlich war Shakespeare unter seinen Landsleuten zwar bei Leben in seiner Meisterschaft geschätzt, auch kurz nach seinem Tode noch gepriesen, fiel aber dann rasch in Vergessenheit und war im übrigen Europa ungekannt, während wandernde englische Schauspieler seine Theaterstücke in handwerksmässigen Abformen herumtrugen. Als hundert Jahr nach seinem Tode die englische Literatur seine Werke wieder hervorzog, stand sie in der Mitleidenschaft des französischen Begriffs vom Klassischen. Wie ungleich nachtheiliger unter diesem Begriff das Urtheil über Shakespeare ausfallen musste als über die vermeintlich übertroffenen alten Klassiker haben die französischen Stimmführer selbst, zumal Voltaire sehr unumwunden blosgelegt. Er war ihnen geradezu der roheste Widerpart des Klassischen, der wildeste Manierist. Aber bei dieser nach England verpflanzten falschen Censur und beschränkten Verkenennung nahm hier dennoch der wiederholte Antheil an Shakespeare's Dichtungen mit einer unwillkürlich steigenden Wärme zu und führte sie auch auf die Bühne zurück. Die Abstrahlung dieses Wiederaufgangs nach Deutschland in Nachahmungen auf der Bühne und in Uebersetzungen erhob sich alsbald zu unbedingter Wirkung. Mit derselben siegreichen Kritik, mit welcher Lessing die prätendirte klassische Norm der Franzosen beseitigte und die griechische als unveraltet und immer gültig hervorhob, stellte er der französischen Manier die Dramatik Shakespeare's als echt und gross gegenüber. Und für die jungen productiven Geister Deutschlands, deren Bewegung sich zu einer hohen Poesie entwickelte, war kein Vorbild in der Nähe so begeisternd, so hinreissend, so lebensvoll als das damals fast zweihundertjährige Shakespeare's. Seitdem ist bei den Gebildeten Europas unter wechselnden Verstandesrichtungen und Sittenformen die Empfindung von der überlegenen Stärke und unversieghichen Frische dieses brittischen Dichters überall so unabweislich geworden, dass seines Zeitgenossen Ben Jonson Urtheil: „Er war nicht Dichter einer, sondern jeder Zeit“, sich auf das heiterste wiederholt hat in Goethe's Epigramm:

Saturnus eig'ne Kinder frisst,  
Hat irgend kein Gewissen,

Ohne Senf und Salz und wie ihr wisst  
Verschlingt er euch den Bissen.  
Shakespeare'n sollt' es auch ergehn  
Nach hergebrachter Weise,  
Den hebt mir auf, sagt Polyphem,  
Dass ich zuletzt ihn speise.

Indem Goethe dieses Zeugniß überschreibt „Kronos als Kunst-richter,“ spricht er eben den Begriff des Klassischen aus, für den wir uns bekennen.

Man sollte nun meinen, einen Dichter, welchem Kronos sich vorbehalten hat, dieses Adelsdiplom des Bestandes bis ans Ende der Dinge zu ertheilen, müsse er auch von Anfang schonen und pflegen und seinen Werken die Erhaltung in ihrer Reinheit sichern. Das findet sich aber nicht so. Homer z. B. ist uns doch heute noch im dritten Jahrtausend seiner Existenz das Epos aller Epen, allein die Textur seiner Werke den Gelehrten ein endloses Problem und ihre ursprüngliche Gestalt zu erreichen, erklären die meisten für unmöglich. Die Dramen der klassischen Dichter Athens waren nach zweihundert Jahren schon nicht mehr vollständig erhalten und der Text der erhaltenen so wenig der authentische, dass die damaligen Gelehrten Entstellungen durch spätere Hände darin fanden. Was endlich uns davon erübrigt ist, ein sehr kleiner Bruchtheil, hat sich theils durch Verderbniss und Wegfall wesentlicher Theile, theils durch unechte Zusätze verändert ergeben und mit dem Geschäft der Herstellung und Reinigung des Textes sind auch hier die wissenschaftlichen Pfleger eben so wenig fertig. Hat es hiernach ganz das Ansehn, als gehöre zum Begriff des Klassischen, dass seine ursprüngliche Gestalt tief in den Styx der Zeit getaucht und die hervorgezogene im Verhältniss zu ihr problematisch geworden sei, so ist es auch dieses Accidens des Klassischen was Shakespeare mit Sophokles gemein hat. Daten der Ueberlieferung lassen die Annahme nicht zu, dass Sophokles, der gefeiertste Tragiker seiner Zeit, selbst Sorge getragen habe, seine sehr zahlreichen und kunstvoll ausgeführten Dramen in genauer Abschrift der Nachwelt zu hinterlassen. Wir lesen vielmehr, dass er seinem an Begabung ihm nachstehenden Sohne den Gebrauch seiner Poesie gestattet, der sie durch kalte Zusätze verlängert habe. Da von diesem und einem zweiten Nachkommen des Sophokles bezeugt ist, dass sie nach seinem Tode seine Stücke aufgeführt und Preise damit gewonnen, ist nicht vorauszusetzen, dass sie dabei der Aenderungen sich enthalten,

die sich der Eine bereits bei Lebzeiten des Vaters erlaubt hatte und die natürliche Berücksichtigung des Zeitgeschmacks bei solcher Nutzniessung nahe legen musste. In der That kann Kritik, dass es geschehen, an den sieben uns gebliebenen Stücken von Sophokles in nicht geringem Umfang wahrnehmen. Es verhält sich ganz gleichartig mit Shakespeare's Werken. Zwar ist die Hälfte seiner Dramen schon während seines Lebens, manche zwei- und dreimal, einzelne viermal oder fünfmal im Druck herausgekommen, aber nicht durch seine Veranstaltung, noch unter seiner Aufsicht. Vielmehr waren diese Dramen Eigenthum der Bühnen, an deren Gewerbe Shakespeare Theilnehmer war und wurden wider das Interesse desselben von Unbefugten durch Nachschrift im Theater oder aus Rollen und dem Gedächtniss einzelner Schauspieler, bestenfalls nach erhaschter Abschrift eines Bühnenmanuscripts mit Missverständnissen, Lücken und Surrogaten, Fehlern und Besserungsversuchen in Druck gegeben. Auch die Gesamtausgabe von Shakespeare's Werken, die sieben Jahre nach seinem Tode zuerst erschien, ist theils auf solche alte Einzeldrucke, theils auf Bühnenhandschriften sichtlich gegründet. Ihre Mängel und Correcturen sind solche, wie sie nicht sein könnten, hätte der Dichter selbst eine für den Druck verfasste und durchgesehene Reinschrift seiner Dramen hinterlassen. Als die englischen Gelehrten im vorigen Jahrhundert auf die Texterklärung und Herausgabe dieser Dramen mehr und mehr Fleiss und Methode wandten, reichten sie keineswegs mit der Aufnahme irgend eines der alten Drucke aus, sondern waren genöthigt, durch häufige Reinigungen im Einzelnen und muthmaassliche Aenderungen einen fasslichen und dienlichen Sinn zu gewinnen. Diese Art von Herstellung, die den Engländern selbst ihren Shakespeare erst wieder lesbar und uns übersetzbar gemacht hat, enthält natürlich im Engern und Einzelnen so viel Relatives, dass die kritische Arbeit noch immer fortwährt. Nicht minder lässt die mittelbare Art der Textüberlieferung, wodurch diese Arbeit nöthig gemacht wird, Zweifeln Raum, die beziehungsweise über die Echtheit ganzer, einst mit Shakespeare's Namen gedruckter Schauspiele, so wie darüber sich erheben, ob in den sicher echten, da sie nur durch Bühnen-Manuscripte fortgepflanzt sind, manche Partien nicht durch Zumischungen und Aenderungen der Praktiker entstellt seien. Die problematische Form der Erhaltung, unbeschadet der Dauer ausgezeichneten Wirkung, hat also der englische Dichter mit dem alten griechischen gemein und er ist, wie dieser, dadurch klassisch, dass er für jedes bildungskräftige Geschlecht der europäischen Menschheit einer-

seits eine unmittelbare, unwillkürlich begeisternde Macht, andererseits Gegenstand eines nothwendig immer noch emsig vermittelnden Studiums ist.

Die Venus von Milo ist verstümmelt und beschädigt und athmet gleichwohl eine höhere Anmuth, ein unwiderstehlicheres Leben als die unversehrten Venusstatuen von Canova und von Thorwaldsen. Man hat bei ihr einen Arm mit einem Apfelzweig gefunden, der als eine schlechte Restauration des späteren Alterthums erkannt und bei Seite gelegt worden ist. Nicht weniger verstümmelt und dazu entstellt durch spätere Zuthaten, welche die Philologen nachgerade sich entschliessen müssen, auch bei Seite zu legen, sind uns des Sophokles Dramen erhalten. Wenn sie dennoch auf die tüchtigsten Geister entfernter Zeit eine grosse Wirkung geübt haben und noch üben, so muss der Grund, wie bei jener Statue des göttlichen Weibes, die hohe Wahrheit des Kernbaus und ein so mächtiger Ausdruck des organischen Motivs in der Form und Oberfläche sein, dass er der Empfindung das totale Leben giebt, dessen vollkommener Anhauch aus Hauptgliedern die Mängel einzelner Theile überschwingt. Dies ist entschieden bei Sophokles der Fall. Immer drückt in seinen Dramen ein totaler Wille sich aus, der aus dem Grunde des Menschenwesens kommt und in der vorgehenden Erschöpfung eines eben so totalen Widerspruchs die ganze Persönlichkeit zur Darstellung bringt. Diese in Hauptmomenten erhaltene Wahrheit und Gehaltstärke trifft in uns den ganzen Menschen und hebt ihn weg über falsches Beiwerk und Lücken. Und wieder ist es auch diese innere Gleichheit mit Sophokles, die den virtuosen Briten zum Klassiker macht. Ueberall ist bei Shakespeare ein tiefmenschlicher Charaktergehalt in Arbeit und quillt aus den Hauptmotiven und Contrasten der Handlung so mächtig heraus, dass seine Dramen trotz den argen Entstellungen, unter welchen sie auf die englische Bühne zurückkehrten und auf der deutschen nachgeahmt wurden, eine steigende Anziehung übten. Und als in den Ausgaben seiner Werke die Textreinigung und Herstellung auf einen erheblichen Grad gestiegen und uns Deutschen das Glück vorzüglicher Uebersetzungen geworden war, gewann die Intensität und volle Lebensform der Shakespeare'schen Charakteristik einen solchen Zauber, dass Viele von problematischen Bestandtheilen dieser Werke gar nichts mehr hören und auch so Manches was abfallend, unverhältnissmässig, niedrig ausgelassen gemahnt, als originell, wesentlich und vortrefflich durchaus anerkannt wissen wollten. Aber auch wer gegen diese Orthodoxie hinsichtlich der Factor des Shake-

speare-Textes gewisse Exceptionen zu machen hat, wird nichtsdestoweniger urtheilen, dass dieser Meister, was Totalität der Figuren und Gegenwart des Charakters in der Energie des Handlungsmotives betrifft, dem griechischen Tragiker nicht nachstehe. Eher wird man umgekehrt sagen, er sei hierin grösser, indem er sowohl ein ungleich grösseres Register von Charakteren aufführe, als auch den einzelnen mit reicherer Bestimmtheit zur Erscheinung bringe. Das ist wohl wahr, aber nicht so unbedingt als es den Anschein hat. Hätten wir statt der sieben uns gebliebenen Stücke die hundert und dreizehn von Sophokles, welche die griechischen Gelehrten anerkannten, oder um mich nach meiner Ueberzeugung auszudrücken, hätten wir von den achtundzwanzig Compositionen des Sophokles, deren jede als zusammenhängende dramatische Dichtung einem Schauspiel von Shakespeare (nach dem Quantitätsmaass) zu vergleichen wäre, alle oder die Mehrzahl ganz, statt dass wir von vier solcher Compositionen nur je einen vierten Theil und eine fünfte auch nicht rein und ganz haben; dann erst würden wir über den Umfang der Charaktertypen von Sophokles zu urtheilen im Stande sein. Aus verlorenen Dramen, deren Inhalt uns aber mittelbar ersichtlich ist, und aus etlichen abgerissenen Bruchstücken treten uns eigenthümlich bedeutende Gestalten wohlunterscheidbar entgegen. Dann die besondere Weise der Charakteristik, die sich für seine Satyrspiele nach Ueberresten andeutet, und wiederum die andere Figurenzeichnung in jener Dramen-Art, die, wie die Andromeda und die Helena des Sophokles, zu seinen pathetischen Tragödien sich ungefähr so verhält, wie Shakespeare's Lustspiele zu dessen Trauerspielen — alles dies weist auf eine viel grössere Mannichfaltigkeit der Charakterplastik des attischen Meisters, als ein Leser unserer sieben Stücke voraussetzen mag.

Wenn ich dabei immer zugebe, dass bei Shakespeare die Individualisirung weiter geht, so darf dies doch nicht einfach als ein höherer Grad des gleichen Meisterzugs bezeichnet werden. Es ist des merklichen Details mehr in seiner Charakteristik, aber nicht hierdurch eben ist die Fülle, die Totalität in der Form grösser. Vielmehr gehört dieser Unterschied der Technik Shakespeare's von der Sophokleischen mit dem allgemeineren zusammen, der jedem zuerst in's Auge fällt, dass bei ihm das Nebeneinander der Personen, Orte, Verläufe, Zusammen-Auftritte viel zahlreicher ist. Allein diese Vervielfältigung als solche verbürgt weder die poetische Totalität, noch drückt sie den Vorzug des Shakespeare'schen Dramas aus. Er hat sich zu derselben im Gegentheil mässigend verhalten.

Denn diese vieltheilige Ausbreitung war grösser in Schauspielen, die Shakespeare im Anfang seiner Kunstübung vorfand, und dass er sie beschränkt und concentrirt hat, war sein Vorzug. Was seine Grösse macht ist die Zeichnung des Charakters für die Handlung, der Handlung für den Charakter, dass jener diese ausfüllt, diese jenen erschöpft, dadurch die Handlung sinnvoll, der Charakter völlige Wirklichkeit und vermöge dieser Einheit das Vieltheilige ein concretes Ganze wird. Diese wesentlich dramatische Grösse hat er mit Sophokles gemein. Sophokles dichtet vollkommen plastisch. Wie das gelungene Motiv eines Standbildes den Werth hat, dass es in einer völligen Bestimmtheit, in einem prägnanten Moment den ganzen Zusammenhang der organischen Gestalt und die Wesen-Einheit derselben in ihrer Form entwickelt und abschliesst, so drückt bei Sophokles das Wollen und Pathos seiner tragischen Gestalten in momentaner Energie und vollgemessener Bestimmtheit ihre Einheit mit sich, in der Entäusserung und in der Auflösung ihres Pathos ihr totales Wesen aus. Ganz dieser Charakterplastik zu vergleichen ist z. B. ein Macbeth von Shakespeare. Wie Dieser in seinem Denken und Begehren, Ueberlegen und Entschliessen, in seinem Entsetzen, Ringen, Trotzen, seinem Wüthen und Vergrimmen sich austrägt, erscheint er gewachsen und geeignet, einen so grässlichen Lauf durch blutige Verbrechen in tyrannische Entmenschung mit furchtbarer Wahrheit auszufüllen. Die Spannkraft seines Gefühls, die Schärfe des Verstandes, die Zähigkeit seines Willens werden gemessen und ausgeschöpft in diesem Höllendienst heisshungriger Selbsterhöhung und verruchter Selbstbehauptung. Das Bewusstsein der Gerechtigkeit, der Reinheit, des Friedens im Grund seiner Seele steigt um so mächtiger in ihm empor, je mehr er sich's zum Feind, zum Richter, zum Peiniger macht. Noch im letzten wildfrechen Pochen auf den Wahnsinn seiner Unbesiegbarkeit spricht er mit eisiger Nüchternheit die ganze Verrottung seines Daseins aus. Von Anfang her in seinen Auseinandersetzungen mit sich geht immer beredter durch seine bluttrunkenen Zerwürfnisse mit aller Menschlichkeit die erhabene Klarheit, dass der Mensch nicht mit der ausgelassensten Gewalt den ewigen Gesetzen seines Wesens und ihrer Allgegenwart zu entgehen vermag. Wäre diese durchgeführte Grundwahrheit nicht in Shakespeare's Handlungen, wie in jenen des alten Meisters, so müsste ihre Unsterblichkeit als unerklärliche Laune des Kronos erscheinen. Dass diese Dichter das Entgegengesetzte als Gleiches, das Besondere als Allgemeines auszudrücken wissen, dass sie das Allgemeine als Concretes vergegenwärtigen, dies macht

begreiflich, dass über Aenderungen der Zeiten und Völker hinweg die humane Bildung immer wieder von ihnen bewegt wird, und ist der innere Grund, durch den sie gleichsehr klassisch sind.

Diese Hauptstärke der beiden weit von einander abstehenden Koryphäen durch alle Kategorien ihrer Darstellung zu verfolgen, wäre viel. In einem Bezug aber kann hier schliesslich das Merkmal noch erörtert werden, welches wir nothwendig vorausgesetzt in der Erfahrung erkannten, dass trotz der misslichen Erhaltung der klassischen Werke und der Beeinträchtigung in der Wiederauflage, die Totalität ihrer Form sich fühlbar machte. Wenn uns dies das Gleichniss der verstümmelten Antike, die trotzdem mit eminentem Leben imponirt, dahin erklärt hat, dass bei einem solchen Kunstwerk die Vollkommenheit, um auch aus dem Theil ganz empfunden zu werden, bis in die Oberfläche geführt sein müsse: so werden wir die extreme Ausführung bei Sophokles und Shakespeare auch in dieser Hinsicht gleich finden. Es ist nämlich bei ihnen beiden die eigentliche und durchgängig herrschende Ausführung die der poetischen Sprache.

Ist schon die Oekonomie des Griechen einfacher und von einer grösseren plastischen Stetigkeit, die des Britten vielfältiger und von einer reflexvollen malerischen Mannichfaltigkeit: das haben sie mit einander gemein, dass ihr Kunstwerk sich selbst begrenzt, weil es in einem und demselben specifischen Mittel sich vollendet. Die darstellende Sprache ist bei beiden ebensowohl Scene und Zeitrhythmus als innere Handlung. Bei den Griechen und im Shakespeare'schen Theater verhielt sich die Bühne zu der Scene, welche die dramatische Rede veranschaulichte, wesentlich schematisch. Der Unterschied von Unterbühne und Oberbühne mit der Seite der Landschaft und Seite der Stadt war bei beiden ganz ähnlich nur Projection für diejenige specifische Schilderung der Oertlichkeit, die aus der Rede in die Phantasie des Zuschauers floss. Sophokles hatte zwar eine Art Decoration, die indessen wenig detaillirend war und wenig wechselte; sein dramatisches Gedicht bringt aber das Lokale so mit sich, dass es uns aus der Schrift ohne beigefügte Bühnenanweisung völlig bestimmt entgegenseht. Etwas Weniges von Decorationsstücken kommt auch im Inventar der englischen Bühne aus Shakespeare's Tagen vor, aber nur als ganz untergeordnetes Substrat jenes Imaginationszaubers, mit dem uns der Dichter jetzt in Wald, jetzt in Königsaal, auf die Hochklippe über schwindelndem Abgrund, auf das sturmbewegte Schiff, vor den muffigstafirten Apothekerladen, in die Garten-Sommernacht, in die schauer-

volle Gruft versetzt. In Sophokles' Drama sonderte kein Vorhangfall die Acte: die Poesie selbst, die anschwellenden und abrauschenden Chorgesänge sonderten die Gruppen von Reden, Wechsel-Recitation, Dialogen, und das gleiche Kunstelement, das beseelte Wort, war wie Inhalt, so auch Rahmen der Vorstellung. Nicht minder ist das Shakespeare'sche Drama ein im Erguss der Poesie ununterbrochen sich aufrollendes, vertiefendes und abschliessendes Bild. Die Eintheilung in Acte ist an seinen Stücken erst hundert Jahre nach ihm vorgenommen worden. Shakespeare, da er die Zeiten seiner Handlungen in dem unendlich elastischen Mittel der dichterisch malerischen Massen-Proportion articulirte, durch den Wechsel von Jambus und Prosa, wie von Stimmungsgraden, sie in der Continuität auseinander hielt, bedurfte keiner Interpunktionen durch Klingel und Stangenfall, und da er seine Scenen mit geistigem Zauberstab sicher aufstellte und wechselte, brauchte er sie nicht nach dem Regulativ des Guckkastenschiefwerks zu dehnen oder wegzuschneiden.

Die schöpferische, durchaus bestimmende, Vorstellung bindende und lösende Sprache blieb also bei dem Britten wie dem Griechen auf der Bühne selbst der autonome Dramaturg. Sie liessen keine prosaische Realität aufkommen, nur die durch den Geist hindurchgegangene, keine roh sinnliche Vorstellung, nur die an dem totalthätigen Bewusstsein entzündete, das sie bildet, wandelt und in ihrer Wandlung sich erhält, ohne von ihr unterbrochen zu werden. Sie behaupteten die Energie des Organs der Dichtung, welches ausschliesslich die Phantasie ist, bis in die Oberfläche, und das ist ein wesentlicher Zug ihrer klassischen Reinheit und Totalität.

Es ist daher unrichtig, wenn man sagt, zu Shakespeare's Zeit war die Bühne noch in der Kindheit, das Publikum machte bescheidnere Ansprüche an sie als unsere in Bildung vorgeschrittene Zeit. Im Gegentheil, Shakespeare's Publikum war bildungswilliger und begeisterungsfähiger. Es wollte vor allem den Dichter hören, wollte mit Verstand und Laune, mit gehaltvoller Leidenschaft und dialektischem Witz, mit der Unerschöpflichkeit der Seele beschäftigt werden, nicht mit gemaltem Papier, Schnur- und Walzenwerk. Es verlangte Welt, Handlung, Lust- und Schreckensgettimmel, Gewitter und Schlacht, aber nicht optisch und mechanisch, sondern durch die imaginirende Gewandtheit und sympathetische Macht der dramatischen Rede. Es wollte seine Phantasie in Schwung gesetzt und erhalten, wollte durch den Geist seine Empfindung gehoben und suchte so und fand bei Shakespeare einen Genuss, der in dem Grade höher sein konnte und musste, als er entfernt von tragem



Sinneweiden und passivem Aufnehmen, eine gesteigerte Selbstthätigkeit, eine totale Energie des Zuschauers, wie des Dichters war.

Die Abwesenheit von dirimirenden Actschlüssen im Shakespeare'schen Drama ist nichts zufälliges, noch minder eine Unbequemlichkeit. Diese Continuität ist ein natürliches Attribut seines Agens, des schöpferischen Wortes, welches nicht buchstabirend und syllabirend, sondern fliegend gesprochen sein will als identisches Dasein des Gedankens. Und weil hier der geflügelte Gedanke der Gesamt-Actor ist, gehört eine gewisse Rapidität entschieden zum Charakter dieses poesievollen Schauspiels. Denn die „Leichtigkeit,“ wie sie Hamlet verlangt, die „linde Geschmeidigkeit mitten im Wirbel der Leidenschaft,“ ist ein Symptom der Phantasie-Wärme und eine Bedingung ihrer Mittheilung und Strömungs-Fortleitung. Es ist dem innern Wesen dieser Action gemäss, dass sie die Scene ungehemmt und öfter und für kurze Auftritte zwischen längeren wechselt, und nur in solcher Freiheit und Lückenlosigkeit der Bewegung gehen die Fäden des Phantasiegespinnstes zu dem lebensvollen Bilde, die aufgebotenen Sinne und Gemüthskräfte des Zuschauers zu der ineinandergreifenden Bethätigung zusammen, worin der genialste Dramatiker ganz verstanden, uns zu vollkommenen Menschen und den Moment zum unendlichen Genusse macht.

---

# Marginalien zum Othello und Macbeth.

Von

**Hans Koester.**

---

## I.

Es ist ein wunderbares und oftmals überwältigendes Ding, sich übersetzend in den Shakespeare zu vertiefen, Wort um Wort, Satz um Satz zu wägen, und dadurch dass man sich mit dem rechten Sinne in das Einzelne verliert, um so freieren Ueberblick über das Ganze zu gewinnen. — Wenn man den Aufbau eines Charakters betrachtet wie Richard III, der nicht allein in den drei Stücken, in welchen er persönlich erscheint, vorbereitet und gradezu erst möglich gemacht wird, sondern von diesem weiteren Standpunkt aus betrachtet, als eine historisch und sittlich fast gebotene und nothwendige Entwicklung der Gräuel der bürgerlichen Kriege, der Zersetzung aller menschlichen und göttlichen Verhältnisse, der nur durch einen übertyrannnten Tyrannen zu bewältigenden und allein im Schrecken und im Entsetzen wieder zu reinigenden Untreue erscheint; — wenn man die Individualisirung jedes einzelnen, selbst des unbedeutendsten Charakters bis in die kleinsten Züge verfolgt, und dadurch zu der Erkenntniss einer innern Planmässigkeit gelangt, die auch nur den Gedanken an Willkür wie durch eine göttliche Nothwendigkeit ausschliesst: da muss man allein schon rechtschaffener Weise den Glauben an jene landläufigen Redensarten von einem *interdum dormitat* des Dichters verlieren, und alle Aus-

flüchte und Beschönigungen von dem Zolle, den selbst ein Shakespeare seiner Zeit zu bringen gehabt habe; von Nebendingen, über die er gross hinweggegangen sei u. s. w., sind Sünden und Verbrechen an dem heiligen Geiste eines Genies, der überall wie nach ewigen Gesetzen, organisch zu schaffen gewohnt war. —

Ich führe nach dieser, wie es mir schien, nothwendigen Kennzeichnung meines Standpunktes dem Dichter gegenüber, den Leser sogleich bis an den Schluss des Othello. Othello hat den gordischen Knoten der ihn umspinnenden Intriguen gewaltsam gelöst; — Desdemona liegt erwürgt auf ihrem Lager; — von allen Seiten stürzen die Geier der Rache, Blutzengen für Desdemona's Unschuld, auf den fast aus Erbarmen erbarmungslosen Mörder, „der nichts aus Hass that, alles um die Ehre.“ — Emilia entlarvt den Jago; — Othello gesteht seinen eigenen Antheil an dem meuchlerischen Ueberfall des Cassio; — Lodovico endlich erscheint mit den Briefen, die man bei dem erschlagenen Roderigo gefunden hat. Er theilt uns über ihren Inhalt mit:

Vernehmet denn, was weiter sich begab,  
Und Euch wohl kaum bekannt ist. Diesen Brief  
Fand man bei dem erschlagenen Roderigo.  
Auch diesen zweiten. Des ersten Inhalt weist  
Cassio's Ermordung Roderigo zu.<sup>1)</sup>

Schlagen wir dagegen einige Blätter zurück, so finden wir Akt IV, Scene 2 unserer Tragödie eine längere Unterredung zwischen Jago und Roderigo, in welcher jener den letzteren ausführlich über die Nothwendigkeit der Ermordung des Cassio instruiert. Roderigo ist unwillig, dass er trotz aller, durch Jago der Desdemona übermittelten Juwelen, die hingereicht hätten eine Heilige zu verführen, nicht zum letzten Zweck einer Liebe gelangt, für die er sich ruiniert hat. Dies Gefühl des Ruinirtseins, und eine gewisse Ahnung, dass ihn Jago doch wohl hintergangen haben möge, bestimmen ihn zu der Drohung, sich gegen die Desdemona offen aussprechen zu wollen; gebe sie ihm seine Geschenke zurück, so wolle er sich wegen seiner unziemlichen Werbung bei ihr entschuldigen; — geschehe das aber nicht, so werde er sich an Jago zu halten wissen.

Wie diese Drohung Roderigo's auf ihn gewirkt hat, spricht Jago gleich darauf (Akt V, Scene 1) in einem längeren Monologe aus:

---

<sup>1)</sup> Sämmtliche angeführte Stellen nach des Verfassers eigner Uebersetzung.

Ich kratzt' die junge Beule bis auf's Blut,  
Und sie ward hitzig. Schlägt er Cassio todt;  
Schlägt Cassio ihn todt; — sie sich alle beide —  
In jedem Fall mach' ich da meinen Schnitt.  
Bleibt Roderigo leben, nimmt er mich  
In Anspruch für das Gold und die Juwelen,  
Um die als Angebind für Desdemona  
Ich ihn geprellt; — das unterbleibt viel besser.  
Bleibt Cassio nach; er hat was Sonniges,  
Das mich in Schatten setzt; käm' er noch gar  
Zur Aussprach mit dem Mohr, erging's mir schlecht.

Shakespeare hat es also für nöthig erachtet, die Gründe, welche Jago für die Ermordung des Cassio haben muss, in doppelter Weise zu motiviren; — erstens in den scheinbaren Gründen, die er (Akt IV, Scene 2) dem Roderigo gegenüber anführt: — indem er zunächst sein im Erlöschen begriffenes Liebesfeuer durch das positive Versprechen wiederanzufacht, dass Desdemona in der nächsten Nacht sein werden soll; dagegen muss aber der an Othello's Stelle zum Gouverneur von Cypern ernannte Cassio sofort bei Seite geschafft werden — übrigens derselbe Cassio, gegen den er die Eifersucht des Roderigo vorher schon (Akt II, Scene 1) in der aufregendsten Weise erweckt, und mit dem er ihn (Akt II, Scene 3) bereits in ein leibliches Handgemenge — als eine passende Vorstudie zu künftigen blutigeren Thaten — zu bringen gewusst hat; — sonst geht Othello am nächsten Tage d. h. also vor der besprochenen Nacht, mit Desdemona nach Mauritanien. Zweitens aber auch in den wirklichen Gründen, die Jago in dem eben herangezogenen Monologe ausführt, als dessen Gipfelung im Verbrechen der nicht ganz klar ausgesprochne, aber doch ziemlich greifbare Hintergedanke des, wenn es nicht anders geht, mit seiner Hülfe zu vollbringenden Doppelmordes von Cassio und Roderigo zu betrachten ist. —

Wir haben es also mit einem bedächtig angelegten und durch das ganze Stück hindurchgeführten Motiv zu thun, das in Akt IV, Scene 3 geradezu zum Incidenzpunkt für die endliche Entwicklung der Handlung wird. —

Und dieses, wie wir gesehen haben, wohl vorbereitete, und vor unsern Augen durch das ganze Drama fest entwickelte Motiv ist mit einem Male und schliesslich zu einem Briefe des Cassio an den Roderigo zusammengeschrumpft, in welchem ihm dieser *sans peur et sans reproche* die Ermordung des Cassio überträgt! Ganz davon

abgesehen, dass es widersinnig unklug für eine kluge Bestie wäre, wie doch Jago eine ist, dergleichen halsbrechende Dinge schriftlich an einen Burschen zu Papier zu geben, den er selbst einmal spottweise „sein verschwiegene Herz“ (*discreet heart*, Akt II, Scene 1) nennt, weil er seine Zunge wie eine Feder an der Mütze trägt, und seiner ganzen Erbärmlichkeit nach überall bereit sein muss, in jedem ernststen Noth- und Hilfsfall die eigene Schuld, um sich zu salviren, auf fremde Anstiftung zu schieben, — was hat dieser ganze Brief überhaupt für einen Zweck und für eine Absicht, da er doch im besten Falle nichts weiter erreichen kann, als das schlecht motivirt zu unserer Kunde bringen, was wir auf's beste motivirt durch die ganze Tragödie haben verfolgen können? — Aber auch für dies Dilemma haben unsere Shakespeare-Gelehrten ihren Rath: wir wissen zwar, wie alles im Stücke zugegangen ist, aber nicht so die Herren von Venedig, die erst im vierten Akte auf der Scene erschienen sind, und doch auch erfahren müssen, was zuvor geschehen ist; um ihretwillen ist jener unbegreifliche Brief geschrieben, der an und für sich ganz unnütz ist; nichts aufklärt, als was wir bereits besser wissen, und die meisterhafte Charakteristik des Jago durch Begehung einer Dummheit über den Haufen stösst, die der Blödsinn selbst ihm nicht zutrauen würde.

Aber sei es; unsere Shakespearekundigen mögen recht haben; der grösste Dramatiker aller Zeiten habe die innere Wahrheit eines Charakters aufgegeben, um der Neugierde der Herren von Venedig gerecht zu werden; nun ist aber noch ein zweiter Brief da, der sich in den Taschen des Roderigo vorgefunden hat, und von dem es heisst:

Der zweite Brief, der sich noch bei ihm fand,  
Ist voller Klag' und Missmuth; — wie es scheint,  
Bestimmt von Roderigo selbst für Jago,  
Der wohl inzwischen noch Gelegenheit  
Ersah, ihn zu beschwichtigen. —

Darauf fragt Othello, man wird mir zugeben, nach den Vorgängen und nach der Erhabenheit seiner Seelenstimmung höchst praktisch, den Cassio, wie er denn zu seinem Taschentuch gekommen sei, und als dieser darauf geantwortet hat, was wir bereits aus dem Stücke wissen, fügt er rücksichtlich jenes zweiten Briefes noch hinzu, was uns ebenfalls schon aus dem Verlaufe der Handlung bekannt ist:

Dann wirft ihm ausserdem in seinem Briefe  
Noch Roderigo vor, dass er es war,  
Der ihn vermocht, mich auf der Wacht zu höhnen,  
Wodurch ich um mein Amt kam. —

Wir haben es hier also mit einem Briefe zu thun, der um so unnützer ist, als er gar nicht einmal abgegeben wurde, und wenn der erste Brief schon die tiefsinnigsten Motive des Dichters verrückte, so ist für den zweiten, sowie für die Zwischenfrage des Mohren nach dem Tuche, die wenige Seiten vorher bereits durch die Aufklärung der Emilia erledigt wurde:

O blöder Mohr, das Tuch von dem Du sprachst,  
Fand ich beiwegs, und gab es meinem Mann,  
Der oftmals mit mehr Ernst und Wichtigkeit,  
Als sie für solche Kleinigkeit sich ziemen,  
Mich darum bat. —

und dann weiter:

Sie gab es Cassio! — Nein, ach nein, ich fand es,  
Und gab es meinem Mann. —

geradezu auch nur ein halbwegs vernünftiger Grund nicht aufzufinden. Oder will man einem Helden, wie Othello, die empörende, und einen Dichter wie Shakespeare schändende Absicht unterlegen, er habe durch jene zweite Frage, in dem Momente, wo die Ueberzeugung von Desdemona's Unschuld wie ein göttliches Gericht auf ihn herniedersteigt, die Wahrheit jener ersten Aussage der Emilie gleichsam controlliren wollen? —

Nein, die einfache Thatsache ist die: die beiden bei Roderigo gefundenen Briefe sind nach Akt II, Scene 1 und 3, und nach Akt IV, Scene 2 concipirt, weil diese Scenen bei der Aufführung entweder ganz, oder bis zur Undeutlichkeit gestrichen waren, und wir befinden uns hier vor einem Theaterstrich, der die vorangegangenen Unterredungen zwischen Jago und Roderigo überflüssig machend, sie in dem Inhalte dieser beiden Briefe kurz resumiren sollte. Wir besitzen in unserer gegenwärtigen Textesredaction des Othello also glücklicherweise ein Zuviel: die vollständig motivirenden Besprechungen zwischen Jago und Roderigo, und den Strich, welcher sie bei der Darstellung für das äusserliche Verständniss entbehrlich machen sollte. —

Rührt aber dieser Strich von Shakespeare selbst her? —

Ich glaube diese Frage entschieden verneinen zu können; es ist ein so urtheilsloser Regisseurstrich, wie wir ihn nur zu unserer Zeit erleben könnten. Ein dramatischer Dichter von Bewusstsein lässt sich wohl Worte streichen, aber nicht Motive fälschen, und eine solche Fälschung der Motive liegt hier vor. Die Drohung des Roderigo: geradaus mit der Desdemona sprechen zu wollen — ist durchaus nöthig, um den Jago, der sonst gern bei Seite tritt, wenn er die Lawine rollen hört, zu welcher er selbst die Schneeflocke gelöst hat, auch activ in die Bahn des Verbrechens hineinzutreiben, bis er selbst von den Rädern und Speichen des Schicksals ergriffen und zermalmt wird. Diese Hinweisung aber, sowie auch die dem Jago, wie er es selbst in dem angeführten Monologe ausspricht, so überaus unangenehme, eventuelle Rückforderung des Goldes und der Juwelen fehlen in dem ersten Briefe ganz. — Die Ungeheimtheit des zweiten Briefes an sich wird aber nur noch von der Abgeschmacktheit übertroffen, mit welcher seine Nichtabgabe an die Adresse entschuldigt werden soll:

Der (nämlich Jago) wohl inzwischen noch Gelegenheit

Ersah, ihn zu beschwichtigen. —

Es verstösst wenigstens nach meinem Gefühl gegen die Pietät, dergleichen Begründungen dem ersten dramatischen Dichter unterzuschreiben, die dem letzten zur Unehre gereichen würden. — Endlich aber halten beide Briefe sowohl, wie auch die zweite Frage des Othello nach dem Tuche, die Handlung in einem Augenblicke auf, wo sie mit der ganzen Gewaltsamkeit zum Schlusse drängt, mit welcher sie überhaupt angelegt ist.

Scheint es deshalb fast mathematisch nachweisbar, dass sich in unserer Textesredaction des Othello ein Zuviel vorfindet, das nicht von Shakespeare's eigener Hand herrührt, so glaube ich in derjenigen des Macbeth dagegen ein Zuwenig beklagen zu müssen. Beim Macbeth tritt der schon äusserlich höchst eigenthümliche Umstand ein, dass diese Tragödie, der es wahrhaftig nicht an Wucht und Menge der gegebenen und aufzulösenden Motive fehlt, räumlich das fast absolut kürzeste Werk des Dichters ist. Während Hamlet fast 4000, Richard III gegen 3600, Lear gegen 3300, Othello und Coriolan etwa 3150, Romeo gegen 3000, der Kaufmann von Venedig und Julius Cäsar etwa 2600 Verse zählen, zählt Macbeth deren nur etwa 2100, und enthält dabei von allen Shakespeare'schen Stücken vielleicht die wenigste Prosa, was unsere Rechnung noch um einiges zum Nachtheil des Macbeth verkürzt, da die vollen Prosazeilen natürlich auch nur gleich den nicht vollen Verszeilen in Rechnung

zu bringen wären. Zu diesem immerhin auffallenden Längenunterschiede tritt aber zweitens noch das schlechterdings unerklärbare Hinweggehen des Dichters über die, für das Verständniss dieses Charakters absolut nothwendige Frage: welche Bewandniss hat es mit den einmal beiläufig genannten (Akt I, Scene 7) und ein andermal scheinbar fast gelegneten Kindern (Akt IV, Scene 3) der Lady Macbeth gehabt? — eine Untersuchung auf die wir weiter unten des Näheren zurück kommen werden.

Als einen dritten gleichsam architektonischen Grund möchte ich die Unterhaltung zwischen Malcolm und Macduff (Akt IV, Scene 3) auführen, welche allerdings der Chronik des Holinshed nachgebildet, übrigens aber dramatisch die überflüssigste im ganzen Stücke, mit rhetorischem Prunk und declamatorischem Pathos, die die lebendige Action der Entwicklung mindestens unnütz verschleppen, nahezu ein Siebentel des Raumes der ganzen Tragödie für sich in Anspruch nimmt. Grundbedingung jedes Kunstwerks ist doch das richtige Ebenmaass der einzelnen Theile zu dem Ganzen, und wir finden diese Regel bei Shakespeare selbst da nicht verletzt, wo er wie in Heinrich IV, seinem Humor in den Figuren von Falstaff und Konsorten aufs üppigste die Zügel schiessen lässt. Weiset diese Weiterschweifigkeit in der einen Scene, im Verhältniss zu dem übrigen fast überknapp zugeschnittenen Stücke, nicht beinahe mit einer inneren durch die Construction eines jeden Kunstwerkes in sich selbst gebotenen Nothwendigkeit auf eine gewalthätige Kürzung der übrigen Theile des Dramas hin? — stand diese Scene — zusammengehalten mit der auffallenden Kürze dieses Stückes zu den übrigen Werken des Dichters von ähnlichem Gehalt, und mit dem Hinweggehen über die Kinderfrage der Lady Macbeth — ursprünglich nicht in einem richtigen Verhältniss des Theiles zu dem Ganzen? — mit einem Worte: besitzen wir in unserer Textesredaction des Macbeth nicht ein nach den Forderungen der Bühne und dem Belieben der Schauspieler, deren Willkür Shakespeare, wie wir das wissen, seine Schöpfungen mit allzugrosser Arglosigkeit anzuvertrauen pflegte, eingerichtetes und zusammengestrichenes Bühnensexemplar? — Selbst die im ursprünglichen Tenor beibehaltene Unterredung zwischen Malcolm und Macduff zeigt nach meinem Gefühl und nach meiner Erfahrung auf ein solches schauspielerisches Belieben hin, das sich damals wie heute, in dem selbstgefälligen Pathos declamatorischer Breite gefallen haben wird. —

Aber auch die Tragödie selbst liefert uns noch einen anderen



und augenfälligeren Beweis für die Wahrscheinlichkeit meiner Vermuthung. —

Lady Macbeth empfängt (Akt I, Scene 5) den Brief ihres Gemahls, in welchem er ihr Mittheilung macht von seinen Siegen, dem prophetischen Grusse der Hexen, und dessen zum Theil bereits erfolgter, fast wunderbarer Erfüllung. In ihrer Seele entwickelt sich sofort jener finstere Plan des Ehrgeizes, mit welchem sie dem gleich darauf erscheinenden Macbeth ohne jede Vorbereitung entgegentritt. — Macbeth antwortet der Versucherin durchaus uneinlässig; alles was er erwiedert, ist ein:

„Wir sprechen noch davon.“ —

In der darauf folgenden sechsten Scene erscheint der fromme König Duncan in Macbeth's Burg, und wird gleich nach seinem Eintritt von der Lady selbst begrüsst und empfangen.

In der nächsten Scene (Akt I, Scene 7) finden wir Macbeth nicht mehr über den Vorschlag seiner Gattin, sondern nur noch über die Art brütend, wie er ohne Gefahr für ihn selbst auszuführen sei:

„Wär' es gethan, wenn es geschehen ist, —  
Dann wär' es gut: Gescheh'n wär' rasch gethan. —  
Könnst' Meuchelmord sein volles Netz an's Land ziehn,  
Und mit den Folgen den Erfolg nur fischen; —  
Dass dieser Stoss nur wär' das Allessein  
Und Allesenden, — hier bloss, hier allein,  
Auf dieser sand'gen Bank der Zeitlichkeit —  
Was kommt — das Leben — sollt' mich wenig kümmern.  
Doch solchem Thun folgt hier schon das Gericht,  
Und was wir blutig lehrten, wendet sich  
Mit blut'ger Lehr' auf des Erfinders Haupt.“

Er ist also vollkommen zur That entschlossen, und was ihn zurück hält, sind lediglich noch deren äussere Folgen. In diesem Sinne tritt auch die Gattin zu ihm hinan; — nicht mehr versuchend, nur noch treibend. — Und wie treibt sie? — Als Macbeth sich weigert, weiter vorzugehen, hinweist auf seinen wohl erworbenen Ruhm und das neue Kleid seiner Ehren; als er erklärt, dass er zu wagen wisse, wie ein Mann, und dass wer mehr wagt, keiner ist; — was erwiedert sie ihm?

Welch ein Dämon

Liess Dich zu mir doch von der Saché reden?

Als Du es wagen durftst, warst Du ein Mann,

Und wärest, wenn Du mehr wärst, als Du bist,  
Nur um so mehr ein Mann. Nicht Zeit, nicht Ort  
Wollt' damals stimmen; beides wolltst Du machen.  
Sie machten sich von selbst, und weil sie stimmen, —  
Flugs bist Du umgestimmt. —

Wir stehen hier also vor einer ganz positiven Hinweisung: *then*, damals. Wo ist dies damals in unserem Stücke, wo Macbeth zur Lady von der Sache redete; wo er wagen durfte; wo er Zeit und Ort, welche nicht stimmten, machen wollte? — wo finden wir diesen Knotenpunkt der Entscheidung in unserem Texte, von dem alles ausgeht, in welchem alles entschieden wird? — Wie die Sachen liegen, bleibt uns nichts übrig, als ein *a parte* zwischen Scene 5 und 6 anzunehmen, in welchem das abgemacht sei, worauf die Worte der Lady anspielen; — oder aber auch die Folgerung zu ziehen, dass das *then* auf eine Scene hinweist, die in unserem Text ausgefallen ist.

Denn hier an eine Aposiopesis zu denken, wie Lessing sie im Sinne hat, wenn er irgendwo sagt: der Dramatiker sei oft grösser, durch das was er verschweigt, als durch das, was er ausspricht; — dazu ist doch wohl an dieser Stelle, wo die Würfel des Geschickes rollen und fallen, für eine ernsthafte Erwägung kaum der Platz. Freilich versteht unser Dichter über Zeit und Länder mit einer Kühnheit hinwegzuspringen, wie kein anderer; — aber er ist ebenso besonnen, als sonst verwegen, wo es sich um den Einschlag handelt, der bestimmt ist, die kreuzenden Fäden aufzunehmen, und ohne welchen das ganze Gewebe wirr und wüth, wie ein verzerrtes Stück Garn durcheinanderschösse. Und um diesen Einschlag handelt es sich hier, um das Fundament und die Tragebalken des ganzen Werkes. Shakespeare ist überall ein Verschwender, aber ein Geizhals, wo es sich um Motive handelt; — wir haben eben vom Othello gesprochen; mit welcher Vorsicht ist da Jago ausgestattet? Shakespeare wusste, dass er in ihm einen problematischen Charakter zu kennzeichnen habe, und er lässt ihn deshalb fast nichts ohne Pro- und Epilog thun und sagen. Nachdem er den Roderigo mit allen möglichen Gründen auf der Scene zur Ermordung des Cassio angestiftet hat, verspricht er ihm deren noch, soviel er will, hinter der Scene; — ein anderer hätte aus dem Cassio einen Tugendhelden gemacht, Shakespeare lässt ihn überall hinter Dirnen herlaufen, um dem in dieser Beziehung strengen Othello — *I do*, sagt Cassio zur aufdringlichen Bianca, *attend here on the general, And think it*

*no addition, nor my wish, To have him see me woman'd* — auch nach dieser Richtung hin einen gelegentlichen Verdachtsgrund gegen Cassio zu suppediren. Gloster, im Lear, spricht mit einer Frivolität, die sich für seine Jahre übel schickt, von Edmund's Mutter, und in seinem Bastard ereilt ihn die Nemesis. So hält Shakespeare überall mit erstaunenswerthem Scharfsinn über seine Motive selbst im scheinbar Nebensächlichen Haus, und hier, wo es sich um die Hauptsache handelt, sollte er dies *then* ohne Grund ausgesprochen haben? — Ich werde vom Gegentheil überzeugt bleiben, bis man mir eine Parallelstelle aus den Werken des grossen Dichters beigebracht hat, an welcher er sich in ähnlicher Weise gegen das Grundgesetz aller dramatischen Composition verstündigte. — Wie es dem ganzen Aufbau der Tragödie gegentüber entsprechender sein würde, hat die Ermordung des Duncan sicherlich mehr gegen die Mitte des Stückes hin gelegen; indem die erstere Hälfte von willkürlicher und urtheillosen Hand verkürzt wurde, ging das künstlerische Gleichgewicht der Theile verloren, und die hastige Exposition steht in keinem gerechten Verhältniss zu den viel breiteren, in der Unterredung zwischen Malcolm und Macduff fast episch gehaltenen Schlussakten. — Eigenthümlicher Weise sind dazu beide Tragödien erst nach dem Tode des Dichters gedruckt worden; — Othello 1622 in Quarto — also fünf; — Macbeth 1623 in der ersten Gesamtausgabe — also sechs Jahre nach dem Heimgange Shakespeare's. Wer sich die Mühe giebt, unsere heutigen Soufflirbücher und für die Aufführung hergerichteten Theatermanuscripte mit den Originalen zu vergleichen, wird gar bald zur Klarheit darüber kommen, wie geringe Garantien oftmals — und meistens je bedeutender der poetische Werth des Stückes war — dergleichen Verarbeitungen für die authentische Uebereinstimmung mit dem wirklichen Werke darzubieten pflegen. Regisseure und Darsteller — ich will hier keine Namen nennen — schneiden nicht bloss auf den Winkelbühnen unseres Vaterlandes noch heute Shakespeare'sche Tragödien nach dem Leisten ihres augenblicklichen Personalbestandes und dem Gebote der Dankbarkeit, d. h. des Hervorrufes zu. Man lasse also diese Herren einmal zu unserer Zeit, wo die Controlle der Oeffentlichkeit und der Respekt vor der dramatischen Schöpfung überhaupt ein viel grösserer ist, fünf oder sechs Jahre lang unbehindert an den Werken Goethe's und Schiller's herumwirthschaften, und man wird bald gewahr werden, wie manche Intention des Originals verwischt, wie manches Motiv bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden ist. Dass es zu Shakespeare's Zeiten in dieser

Beziehung nicht eben besser gewesen sein mag, erkennt man gewiss nicht ohne einen gewissen elegischen Antheil an jenem Stosseufzer, den Hamlet, sicher aus der Seele seines Autors, über das Handthieren und Gebahren der damaligen Histrionen ausstösst, die überdiess, mehr wenigstens als es bei unseren Hoftheatern der Fall ist, in dem Empfange ihrer Gagen allein vom Beifall und dem Besuch der „Gründlinge im Parterre“ abhängig waren.

Nicht endgültig hierüber abzuurtheilen, sondern Gesichtspunkte aufzustellen, war der Zweck dieser Zeilen. Unzweifelhaft erscheint mir nur, dass der philologischen und ästhetischen Kritik noch ein weiter Spielraum für die Sichtung und Feststellung der Shakespeare-Texte offen steht, und dass wir nur dem Dichter gäben, was sein ist, indem wir ihm nehmen, was nie sein war, und ihm nie gehören konnte. —

## II.

Jago vertröstet an einer Stelle des Othello (Akt II, Scene 1) den ungeduldigen Rodrigo auf bessere Zeiten, indem er ihn auf die Nothwendigkeit des Liebestüberdrusses der Desdemona am Mohren aufmerksam macht: — „Erst liebte sie den Mohren bis zum Tollwerden, und das bloss wegen Renommistereien und wegen seines phantastischen Aufschneidens; — jemanden um's Schwatzen lieben — meinst Du, dass das Bestand haben kann? — Das wolle Dein verschwiegenes Herz nicht denken. — Ihre Augen wollen auch leben, und was kann es ihr für Zeitvertreib machen, den Teufel anzugucken? — Wenn ihr das Blut erst gehörig abgehetzt ist, wird sie sich nach neuen Mitteln umsehen, es wieder auf die Beine zu bringen, und es vor Fäulniss zu bewahren — als da sind: ein schmuckes Gesicht, Uebereinstimmung in Jahren, Neigungen und im Fell; mit all dem hapert's beim Mohren.“ —

Etwas weiter heisst es in derselben Scene: „Hast Du nicht gesehen, wie sie an Cassio's Hand herumtätzelte; hast Du's wirklich nicht gemerkt? — — — Die Hand soll mir verdornn, wenn's nicht Lüsternheit war; — eine Einleitung und Prologus zur Geschichte üppiger und arger Gedanken. Sie kamen sich mit den Lippen einander so nah, dass ihr Athem sich lieb koste. Verbuhlte Gedanken, Rodrigo! — Diese Vertraulichkeiten sind die Quartiermacher, die Haupt- und Hilfsmacht rückt nach; — der Beschluss — Einverleibung!“ —

Endlich in dem diese Scene abschliessenden Monologe Jago's:

„Dass Cassio sie liebt, ich glaub' es sicher;

Dass sie ihn liebt, ist glaublich, weil natürlich.“ —

Sind diese Voraussetzungen allein Verleumdungen des Schurken Jago, der an keine Tugend glaubt, als allenfalls bei Othello; — denn im Grunde hält ihn allein Respekt vor dessen sittlichem Werth zurück, an den Ehebruch mit seinem Weibe, als an eine ausgemachte Sache zu glauben; — spiegelt sich in ihnen nichts weiteres wieder, als die grundlose Schlechtigkeit der eigenen Seele? — Sicher ist's, er selber hält eine Neigung Desdemona's zu Michel Cassio für glaublich (*of great credit*) und natürlich (*apt*); — Uebereinstimmung in Jahren, Neigungen und in der Haut — es ist das ein schwerwiegendes Wort, das in der Raçenaversion von Weiss zu Schwarz seine tiefe Bedeutung hat, — lassen es ihm um so wahrscheinlicher erscheinen, als nach seiner nicht unrichtigen Beobachtung und Erfahrung die Söhne in der dunklen Livrée der Sonne wechselnd in ihren Leidenschaften sind, er Desdemona für grade so sinnlich hält als ihr ganzes Genus, und er von Cassio's Liebenswürdigkeit die absolutesten Vorstellungen hat: „— ein geriebener Hallunke! der grade so viel Gewissen hat, um unter dem Gewande und der äussern Form von Sitte und Anstand der Befriedigung seiner tiefversteckten Verbuhltheit nachzugehen; ein glatter Hallunke, der durch alle Löcher schlüpf't; ein Gelegenheitsmacher, der wenn ihn ein Frauenzimmer in aller Unschuld ansieht, ihre Blicke auf seinen Prägstock bringt, und sie falschmünzt; — ein ganz verfluchter Hallunke! Ausserdem ist der Bursch hübsch, jung und im Besitz all' der Capacitäten, um solche einfältige, grüne Dinger kirre zu machen; — ein bis in den Grund verderbter Hallunke! — und das Frauenzimmer (Desdemona) hat auch schon ein Auge auf ihn geworfen!“ — ja, gradezu von ihm fürchtet:

„Sonst kommt mir der (Cassio) gar auch noch in's Gehege.“

Die Hoffnung dass die vorausgesetzte Unwiderstehlichkeit Cassio's und Desdemona's generelle Schwäche seiner Speculation auf die Eifersucht des Mohren zur Hülfe kommen werden, kann ihn vernünftiger Weise auch allein zur Eingehung eines Planes bestimmen, der ohne den Hintergedanken der hinzutretenden, verwickelnden und von ihm selber ablenkenden Leidenschaft zwischen Cassio und Desdemona für einen so verschlagenen Menschen wie Jago viel zu plump angelegt wäre. Auf die Leidenschaft Othello's, Roderigo's, Cassio's und Desdemona's geht seine Absicht; sie soll ihm die Hinterthüre öffnen, durch die er sich schliesslich salvirt; die Jago's fürchten nichts so sehr als sich gewalthätigen Katastrophen gegen-

über einsetzen zu müssen; Unheil schütten und die Wahrscheinlichkeit behalten, sich selbst noch zur rechten Stunde aus der Affaire zu ziehen, war von jeher die Signatur schadenfroher Arglist, und ohne diese Klugheit und das Fico! auf Desdemona's Tugend, das ihn bis zu einem gewissen Grade sich selber gegenüber rechtfertigt, wäre Jago für die Ziele dramatischer Behandlung ein zu einfältiger Bösewicht, der auf die übrigen tiefsinnigen Combinationen unserer Tragödie nur zerstörend einwirken könnte. —

Hat deshalb unser Dichter in der That nicht der Desdemona soviel von weiblicher Gebrechlichkeit zuertheilt, dass Jago seine Anschläge wenigstens mit einiger Berechtigung darauf stützen durfte?

Ich glaube, wir haben uns an eine zu ideale Auffassung dieses Charakters gewöhnt, durch welche die psychologischen Probleme unserer Tragödie in ihren nothwendigen Wechselwirkungen auf einander nicht unwesentlich beeinträchtigt werden.

Desdemona ist die einzige Tochter eines alten und vornehmen Venetianers, dem die Freude der Vaterschaft erst in späteren Lebensjahren zu Theil wurde. Auferzogen in den Verwöhnungen des Reichthums und der Verzärtelung (*supersubtle*, Akt I. Scene 3), übertrug sich die Liebe des alternden Vaters nach dem Tode der geliebten Gattin naturgemäss mit verdoppelter Innigkeit auf das einzige Pfand dieser Ehe, und zeitigte ebenso naturgemäss in der Brust des verzogenen Kindes die Früchte des Eigensinns, der Selbstliebe und jenes Mangels an kindlicher Dankbarkeit, welche, wie nach einem Naturgesetze, die Folge jeder schlaffen Kinderzucht zu sein pflegen. — Oder hätte Shakespeare, der so organisch und real zu verfahren pfllegt, dass wir in der gewiss nicht minder ideal gehaltenen Cordelia auf den ersten Blick die Stammverwandtschaft des ihr vom Vater anererbten Eigensinns erkennen müssen, uns in der Desdemona ein Wesen schildern wollen, das losgelöst von allen nothwendigen Einflüssen der Erziehung und der Familie gleichsam wie von Engelshand in das Menschenleben hineingetragen wurde?

Es ist das gewiss nicht der Weg unseres Dichters, der seine Bäume nicht vom Himmel zur Erde, sondern aus der Erde zum Himmel empor wachsen lässt. — Wir wollen deshalb zwar gern den Versicherungen des Vaters glauben, dass seine Tochter so holdselig, schön und sittig war,

So abgeneigt dem Frein, dass sie die Blicke

Der Jugendblüthe unsrer Stadt vermied —

aber doch nur insoweit als wir gleichzeitig Akt von der väterlichen

Schwäche nehmen, die bei der Kunde der verhassten Vermählung mit Othello nicht an eine Schuld ihres Abgottes, sondern nur an Hexerei und Zaubetränke zu denken vermag. Das schöne und begabte Mädchen führte unter solchen Umständen sicher schon von klein auf das Regiment im Hause, und je besser sie das zu verbergen wusste, um so schlimmer für sie; kein ärgerer Feind in dem weiblichen Herzen, als Herrschsucht, die von der Demuth den Schein leiht. Zur Jungfrau erwachsen, wurde die reiche Erbin, die Blüthe Venedig's, sogleich das Ziel des Werbens für die ritterliche Jugend der Republik; — hier nun zeigt sich zuerst jene Supersubtilität, die Jago Desdemonen vorwirft; — keiner von allen Freiern gefällt ihr, und der alte Papa mag seine liebe Noth haben, wo er den Mann her nimmt, der dem überreizten Gaumen seines Töchterchens zusagt. Sie fängt daneben an hin und wieder Launen zu zeigen und blasirt zu werden, und Brabantio in seiner Herzensangst bringt den Othello in's Haus, der ihr durch seine Geschichten die Grillen vertreiben soll — der erste Mann wahrscheinlich der ihr vollständig selbstlos naht und schon vermöge seiner Haut an kein Freien denken darf; — beide wie zwei einsame Inseln in dem grossen Venedig — er als Mohr — sie, übersättigt von Erfüllungen, ehe sie nur wünschen durfte. So vereinigt gegenseitige Vereinsamung die Herzen Beider, und die Vielumworbene, der girrenden Freier überdrüssig, die sie zwar mehr oder minder verachtet, deren Galanterien aber gleichwohl ihre Sinnlichkeit anfachten, wirbt endlich, sich ihrer Gefahren bewusst, fast selbst um den Othello, weil er seine Gefahren bestand. Es möchte schwer zu sagen sein, was sie mehr bei ihrer Wahl bestimmte: das Ungewöhnliche bis auf die Farbe Othello's, oder sein kriegischer Ruhm und seine siegreiche Männlichkeit; — was es aber auch war, ohne Supersubtilität war auch diese Entscheidung wieder nicht, und Jago hat nicht unrecht, wenn er eine Liebe bedenklich nennt, welche sich auf phantastische Geschichten gründet. —

Aber heisst das nicht Desdemona zu sehr durch die Brille des Bösewichts Jago betrachten? ist das Bild nicht entstellt, das wir von ihrem inneren Leben entwarfen? wodurch wären diese Anschuldigungen kalten Eigenwillens und der Undankbarkeit gegen den Vater zu erweisen? — Kehren wir zu unserem Gedichte zurück. —

Othello hat vor dem versammelten Senat die rührende, ihm alle Herzen — bis auf Brabantio's — gewinnende Geschichte seiner Liebe erzählt; Desdemona erscheint, sie zu bestätigen, indem sie

auf die Frage des Vaters: wem in diesem edlen Kreise sie zumeist Gehorsam schulde, erwidert:

„Theurster Vater,  
Zwiefach getheilt seh' ich hier meine Pflicht.  
Euch schuld' ich beides: Leben und Erziehung,  
Und Euch zu ehren, lehren Leben und  
Erziehung mich; — sofern ich Eure Tochter,  
Seid Ihr mein Herr; — doch dort steht mein Gemahl,  
Und soviel Pflicht, als Euch die Mutter weihte,  
Indem um Euch den Vater sie verliess —  
Mit soviel Pflicht bekenn' ich mich verbunden  
Dem Mohren, meinem Herrn. —

Man muss einräumen, diese Erklärung ist so bündig, aber auch so kalt, als hätte sie ein Advokat abgefasst; da ist Alles dialektisch ermessen, scharf zugeschnitten, und ein Gegner *in lite* könnte sich höchstens allenfalls den Einwand erlauben: ob denn die Frau Mutter auch gegen den Willen der Eltern mit Herrn Brabantio bei Nacht und Nebel davongegangen sei, widrigenfalls das vorgebrachte Raisonement doch einem oder dem anderen Bedenken unterliege. Von der Ueberzeugung und einem kindlichen Bedauern, dass die väterliche Einwilligung zu dieser Heirath doch nicht zu erlangen gewesen sein würde, und dem Uebergange, „so ward die Liebe mächt'ger als die Pflicht!“ — ist keine Rede; — Alles sicher, klug und stolz; durchaus die Sprache einer Tochter, die die Gewohnheit hat, einem schwachen Vater zu imponiren, und ihren Willen dem seinen bestimmend gegenüberzustellen; keine Spur von jenem zarten und lieblichen Eigensinn der Cordelia, dessen Sprache unser Dichter versteht wie kein anderer, und in welcher er sie jenes unbeschreibliche:

Cordelia liebt und schweigt!  
aushauchen lässt! —

Und dann gleich darauf: — welche liebende Tochter, welches weibliche Gemüth würde jene Antwort auf ihr kindliches Gewissen und auf ihre Pflicht nehmen wollen, die Desdemona — allerdings nach dem Vorgange ihres Gemahls — auf den Vorschlag des Herzogs giebt: während Othello's Abwesenheit in das Haus ihres Vaters zurückzukehren: —

Wie wäre meines Bleibens,  
Wo schon mein Augenschein mit Widerwillen  
Des Vaters Herz erfüllt? —



Othello liegt es allerdings ob, sein Weib vor den Blicken dieses Widerwillens zu beschützen; — aber die Tochter sollte durch die Ergebung, mit welcher sie diese *impatient thoughts* des Vaters erträgt, seinen Zorn zu entwaffnen, ihre Schuld zu sühnen suchen, und hätte, wenn sie das im voraus für unmöglich erkannte, wenigstens besser gesagt:

Wie könnt' ich sein, wo jeder Blick des Vaters

Mir Vorwurf ist an meiner Lieb' zum Gatten?

Ein solches Ablenken von der eigenen Person hätte sicher nichts den gleich darauf folgenden, wunderschönen Worten Desdemona's genommen, in welchen sie es als eine Pflicht und nothwendige Folge ihrer Liebe schildert, nicht als Friedensmotte daheim zu bleiben, sondern mit dem Manne hinaus in den Kampf zu ziehen, „dessen Bild sie sah im Spiegel seines Muthes, und dessen Ruhme sie ihr Herz geheiligt,“ — und Shakespeare hätte dieses Wort besser gefunden, als ich es auch nur zu ahnen vermag, wenn er hätte idealisiren, und nicht, wie das seine Grösse ist, individualisiren wollen.

Doch wir schreiten weiter im Stütcke vor, und landen mit Desdemonen auf Cypern, das sie vor ihrem Gemahl erreicht, der noch vom Sturm auf der hohen See zurtückgehalten wird, „die mit gesträubter Mähne den Gisch der Brandung dem Bären in's Gesicht schleudert, und am Pol das Wachtfeuer zu verlöschen strebt.“ Wie wenig Worte ernster Sorge hat sie da doch wieder für den schwer bedrohten Othello, und wie viel gradezu verletzendes Gehör für die zweideutigen Scherzreden Jago's, von denen sie sich selbst in dem Augenblicke noch nicht loszureissen vermag, wo der Ruf ertönt, dass ein Schiff in Sicht ist, und das natürliche Gefühl sie zwingen müsste, mit aufgelöstem Haar an's Gestade zu eilen, ob es den geretteten Gatten an's Land bringt! — Oder thun wir ihr unrecht, wenn wir die Meinung aussprechen, dass sie nach Art jener unfertigen und in Sinnlichkeit verzärtelten Naturen nicht den Muth hatte, dem Entsetzen, das sie in Othello's Gefahr bedrohte, mit sittlicher Ergebung in's Auge zu schauen, sondern es bequemer vorzog, sich über die Angst des Momentes in den leichtfertigen Scherzreden hinwegzusetzen, wie sie ihr Jago mit unsauberen Händen darbietet? — wenn hier nicht etwa eine von jenen vielen Stellen anzunehmen wäre, wo Shakespeare gegen seinen Willen der Lust seines Zeitalters an frivoler Zweideutigkeit nachgeben musste. Ja freilich wohl gab er ihr nach — aber nicht gegen seinen Willen, sondern um uns später in dem unnachahmlichen Gespräche mit Emilien (Akt IV

zu Ende) und in jener jungfräulichsten Frage, die so sinnlich ist, wie ein liebendes Weib, und so keusch, wie ein unerschlossenes Mädchenherz:

Sag' mir, Emilie — aber ganz im Ernst —  
Giebt's Frauen auf der Welt, die ihre Männer  
So gröblich täuschen?

das geläuterte Weib zu dem noch im Kampfe befangenen gegenüberzustellen. —

Was wir auf diesem Wege der Betrachtung an übertriebener und unwahrer Idealität Desdemona's verlieren, gewinnen wir auf der anderen Seite an dem nothwendigen Werthe Othello's; alle die landläufigen Phrasen von südlicher Leidenschaft, argloser Naivität u. s. w. reichen nicht aus, wenn man ihn so zusammenfüssig in Jago's plump gebeitzte Falle hineintrappen sieht. Wenn auch in seinem Liebestüberflusse, der Desdemona's Herz nicht für eine Welt ganz von Chrysolith hergäbe, sich dessen nicht klar bewusst, muss er doch eine dämmernde Ahnung von Desdemona's noch ungeprüfem Gehalte haben, und mancher Schatten steigt mit Recht in seiner Seele auf, wenn ihn Jago das erste Mal aufmerksam macht, wie der „kassirte“ Cassio sich verlegen von Desdemona's Seite fortschleicht; — er braucht noch nicht des verhängnissvollen Fluches Brabantio's zu gedenken, dass dem Manne geschehen möge, wie sie dem Vater that; — aber dass sie im Vertrauen darauf, dass er ihrer nicht entbehren könne und darum auch unerbeten verzeihen müsse, den alten Vater verliess, ohne einen letzten Versuch einer Verständigung zu machen, das ist ihre tragische Schuld, die verdiente Quelle ihres späteren Geschickes, die demselben kaltgründigen Boden verzogener Selbstsucht entspringt, wie ihr unverantwortlich unvorsichtiges Benehmen gegen Cassio, das fast im Stande wäre, auch ohne die Einflüsterungen des Jago, den Argwohn des Othello zu wecken.

Cassio sucht auf Jago's Rath — und dieser Rath ist ohne Zweifel viel feiner, als die Art, in welcher er Othello's Eifersucht erweckt — Desdemona's Intercession in seinen Differenzen mit ihrem Manne nach, und sie übernimmt diese Vermittelung mit fast noch weniger Zartgefühl, als sie ihr von Cassio zugemuthet wird. Othello, der ihr vorher schon gesagt hat, wie sehr er den Fehltritt seines Freundes Cassio bedauere, und dass er ihn in sein altes Amt wieder einzusetzen gedenke, so wie das den äusseren Rücksichten nach möglich sei, weist die mindestens zudringliche Bittstellerin ab. Das müsste sie zur Einsicht bringen; statt dessen klagt sie dem Cassio:

„Liebster Cassio,

Mein Fürwort hat jetzt leider schlechten Klang;

Mein Herr ist nicht mein Herr; — wär' sein Gesicht

Verwandelt wie sein Herz — ich kennt' ihn nicht!“ —

uneingedenk, dass dergleichen Klagen einer Frau hinter dem Rücken ihres Mannes über ihren Mann — nach den Regeln der gewöhnlichen Lebensklugheit sowohl, wie nach den einer edlen Natur angeborenen Forderungen des Zartgefühls — gegen einen Mann — und dazu einen unverheiratheten — diesem fast absichtlich die Versuchung nahe zu bringen scheinen, sich ihr als Tröster anzubieten. Wo ist da das sich selbstvergessende Forschen nach dem plötzlichen Missmuth Othello's, nach seinem veränderten Wesen gegen sie, das dem liebenden Weibe so wohl anstände? wo dies natürliche: „sag' mir, was ich that, worin ich fehlte?“ — Sie steckt noch so tief in der Verzärtelung der väterlichen Liebe und der Selbstsucht, dass sie kaum mit Ernst und nicht anders als vorübergehend an diese Frage denkt, und in unglaublicher — wie soll ich es nennen? Verblendung, kindischem Trotz und Eigensinn immer wieder auf ihr Gesuch für Cassio zurückkommt, und obgleich sie sieht, dass es Othello fast jedesmal bis zur Leidenschaftlichkeit verstimmt, dasselbe mit wahrhaft widerwärtiger Hartnäckigkeit wiederholt. —

Und grade in diesem Augenblick tritt der tiefe Kündiger des menschlichen Herzens an sie heran, und lässt Desdemona mit allem, was in ihrem Herzen ewig weiblich ist, und arglos, und wahrhaftig — die läuternde Katharsis in dem Zorn Othello's an sich selber üben; die Schlacken fallen ab von ihr — und wie ein Silberblick schießt es über ihre gereinigte Seele, der selbst vor ihrer angstvollen Bitte: sie nur noch leben zu lassen, bis sie ihr Gebet sprach! — nicht erblindet. —

Auf diese Weise treten alle Charaktere und auch die scheinbar oft gewaltsame und vielfach unvermittelte Fabel der Tragödie in ihr gutes, wohl abgewogenes Recht, und die Verschuldung Othello's und Desdemona's, die beide die Pflicht der Treue — er als sein Gastfreund, sie als Tochter — gegen Brabantio verletzten, findet nicht mehr ihre tragische Strafe in den Fallstricken, die ihnen Jago's arglistige Hand gelegt hat, sondern in der sittlichen Nothwendigkeit, die nach dem Rathe des tiefblickenden Dichters in ihren eigenen Seelen liegt. —

III.

Wie steht es mit den Kindern der Lady Macbeth? — hat uns der Dichter denn gar keine Handhabe gegeben, dieser so vielfach ventilirten Frage auch nur einigermaassen näher zu kommen? —

Ich glaube doch. —

Die Dame sagt von sich selber (Akt I, Scene 7):

„Ich hab' gesäugt,

Und kenn' der Liebe Süßigkeit, ein Kind

Zu tränken.“

In der dritten Scene des vierten Aktes ruft Macduff sein berühmtes:

„Er hat keine Kinder!“ —

Sie hat Kinder, oder doch Kinder gehabt; — Macbeth hat keine; — die Folgerung scheint also nicht schwer, dass die Kinder, von denen sie spricht, die Frucht einer früheren Ehe waren, und Macbeth die Lady aus der Wittwenschaft geheirathet hat.

Freilich ist das „*He has no children*,“ in Verbindung mit der oben angeführten Versicherung der Lady auch gedeutet worden: er hat keine Kinder, denn die Kinder, die er hatte, sind bereits früher gestorben.

Diese Erklärung ist so unglaublich matt und unpoetisch, dass kein Verehrer und Kenner des Dichters sie ernstlich aufrecht erhalten kann. Es wäre dann eine so bedeutungslose Phrase, wie wir keine zweite im ganzen Shakespeare finden.

Nehmen wir den Ausruf als einen Ruf der Rache, so hätte er in diesem Falle lauten müssen:

O wären seine Kinder nicht gestorben! —

fassen wir ihn als einen Aufschrei des Schmerzes — ich möchte fast glauben, dass sich in den Worten Macduff's diese beiden Empfindungen kreuzen, — so würde er etwa gesagt haben:

Und er hat selbst erlebt, was Kinder haben,

Und Kinder heisst verlieren! —

Auf Tieck's Paradoxon endlich, der Macduff's Worte auf den kinderlosen Malcolm bezogen wissen will, gehe ich nicht weiter ein, sondern verweise in dieser Beziehung lediglich auf die von Delius sehr richtig angeführte Parallelstelle in Heinrich VI (III, Akt V, Scene 5), die diese Angelegenheit wohl mehr als ausreichend erledigen möchte.

Aber nicht allein diese beiden Stellen scheinen mir in ihrem Wechselbezuge zu einander ein positives Zeugniß für die frühere

Wittwertschaft der Lady und die spätere Kinderlosigkeit der Ehe mit Macbeth abzulegen; auch das schon vorher erwähnte:

„Ich hab' gesäugt“ u. s. w.

und das damit im Zusammenhang stehende Macbeth'sche:

„Gebär' nur Söhne!“

haben im ganzen Tenor so etwas eigenthümlich Sprödes, in dem was die Kinder angeht, so etwas Ungemeinschaftliches, dass ich schon früher, ehe die Combination der beiden oben mitgetheilten Citate meine Vermuthung bestätigte, auch hier nicht recht an Kinder zu denken vermochte, die beiden gemeinsam angehört hätten. Man wird mit mir empfinden, eine wie andere Klangfarbe die Worte der Lady durch ein einziges hinzugesetztes: „Du weisst“ — bekommen würden; nackt, wie sie dastehen, erscheinen sie wie ein historisches Referat, wie eine Exemplification, die auf Macbeth nur insoweit einen Bezug hat, als sie die Lady angeht. — Und ebenso die späteren Worte Macbeth's; es liegt etwas darin wie eine Entschuldigung, dass die Lady bisher noch nichts von ihm geboren hat — weder Söhne, noch Töchter. —

Wie viel richtiger durch diese Annahme der Charakter der Wittve beleuchtet werden würde, darf ich kaum noch hinzusetzen wollen. Sie war eins von jenen kalten, bösegearteten Weibern der höchsten Stände, welche den noch unerfahrenen und unverdorbenen Macbeth wahrscheinlich schon während ihrer früheren Ehe an sich zu locken verstand. Aelter als Macbeth und durch ihren Einfluss ihn vorwärts treibend auf die Bahnen des Ehrgeizes und der Beförderung, begründete sie sich im Ehebruche schon das Recht auf ihre künftige Herrschaft über ihn, und unterjochte ihn zugleich durch das grössere Gewicht ihrer Jahre. Eine hagere Gestalt von dämonischer Sinnlichkeit, wie wir dergleichen Weiber noch heute eine unbegreifliche Gewalt über die thatkräftigsten Männer üben sehen. Vornehmer als Macbeth — in seinem Briefe an sie tritt er freiwillig auf die zweite Stufe herab, indem er — für einen siegreichen Feldherrn auf der höchsten Staffel seiner Ehren ziemlich seltsam — von der: „Dir verheissenen Hoheit“ redet, — treibt sie ihn, den sie sich fast als ein Produkt eigener Schöpfung anzusehen gewöhnt hat, rastlos weiter bis auf den Gipfel der höchsten Macht. Die nach Macbeth's Ausdruck ihr verheissene Hoheit schreckt sie so wenig, dass sie gleich darauf den Raben heiser nennt, der König Duncan's Einzug in ihre Mauern (*under my battlements*) krächzet. Oder heisst das Haare spalten, und wäre dieser Gebrauch des *thee* und *my* nur etwas zufälliges? Man sehe die Stellen nach, ob man nicht

fast unabsichtlich *me* und *ours* lesen wird, so ungewöhnlich absichtlich sind diese Worte gewählt. —

Unter diesem Druck der Wittwenfaust erblicken wir denn auch Macbeth bis zu jenem Augenblick, wo die ringsum sich thürmenden Wolken das Weib erbeben machen, und es in ihrer Kraft nach demselben Gesetze sinkt, nach welchem der Mann in der dämonischen Wuth des Kampfes mit den eigenen Unthaten im Verbrechen steigen muss. Aber selbst da, wo Macbeth von dem quälenden Gewissen am heftigsten geschüttelt wird (Akt III, Scene 1), hat er noch kein directes Wort des Vorwurfs oder der Anklage gegen die tückische Schlange, die ihn aus dem Paradies seines Friedens herauslog, sondern nur leise, fast versteckte Andeutungen:

Zerhackt nur ist —

ruft er nach seiner ersten Besprechung mit den Mördern Banquo's und Fleance's der Gattin zu, —

Getödtet nicht die Schlange; Stück an Stück  
Heilt sie zusammen, und ist wieder selbst; —  
Und unsere arme Niederträchtigkeit  
Bleibt, wie sie's war, in ihres Giftzahns Aengsten.  
Doch soll der Weltbau eh' in Trümmer fallen,  
Und beide Hemisphären in Zerrüttung,  
Eh' unser Mahl in Furcht, und unser Schlaf  
Zu Raub sein soll den furchterlichen Träumen,  
Die uns allnächtig schütteln. — Besser todt  
Mit dem, den wir um unsres Friedens willen  
In Frieden brachten, als auf dieser Folter,  
Die uns vom Himmel bis zur Hölle zerrt. —  
Duncan liegt nun im Grab, und ruhet aus  
Vom Schüttelfroste dieses Erdenlebens; —  
Sein Schlimmstes that Verrath; nicht Stahl, noch Gift,  
Kein häuslich Unheil, und kein Feind in Waffen  
Sind annoch mächtig wider ihn.

„Besser todt mit dem, den wir um unsres Friedens willen (*to gain our peace*) in den Frieden brachten,“ — ruft Macbeth aus im grimmigen Aufschrei verbrecherischer Verzweiflung; — um unsres Friedens willen? — was soll das heissen, wenn wir uns nicht entschliessen, mit den prosaischen Textverbesserern *place* — Königsrang, statt *peace* zu lesen. Der fromme König Duncan bedrohte wahrlich Macbeth's Frieden nicht, wohl aber häusliches

Unheil, häuslicher Unfrieden, häusliche Bosheit (*malice domestic*), das Treiben und Hetzen seines Weibes, das ihm keine Ruhe lässt, bis er den Schlaf im eigenen Hause und den Frieden in der eigenen Brust gemordet hat. — Ich kann desshalb Gervinus, den ich auf seinen Shakespeare'schen Siegeszügen so gern begleite, in seiner Beurtheilung des Macbeth'schen Eheverhältnisses durchaus nicht folgen; ich finde nirgend von seiner Seite Zärtlichkeit, oder auch nur ein eheliches Aneinanderlehnen. — Ueberall dagegen eine fast knirschende Unterwerfung unter die stachelnde Ehrsucht des Weibes, und ein zufälliges *dearest chuck* wird nach meiner Empfindung weitaus überwogen von der entsetzlichen Kälte, mit welcher Macbeth die Nachricht von dem Selbstmorde der Gattin empfängt:

„Musst' es schon jetzt sein? — sicher hätt' sich später

Für solch ein Wort noch bessere Zeit ergeben;“ —

auch nicht der leiseste Athemzug theilnehmenden Bedauerns — nur der versteckte Vorwurf, dass die vor ihm sich dem Geschick entzog, die das Geschick ihm schürzte. —

# Flüchtige Bemerkungen über einige Stücke, welche Shakespeare zu- geschrieben werden.

Von

**Hermann, Freiherrn von Friesen.**

1. *The merry devil of Edmonton.*
2. *Two noble Kinsmen.*

---

*The merry devil of Edmonton.*

Dodsley's old plays. Vol. V.

Es scheint eben so schwer, dieses wunderbare Stück Shakespeare unbedingt abzusprechen, als ihn ohne Bedenken für den Verfasser desselben zu halten. Vieles erinnert unwiderleglich an andere seiner Stücke. Selbst die Verse tragen zum grössten Theile den Stempel von Shakespeare's eigenthümlichem Versbau. Die kurzen Verse, welche von der Aebtissin bei der Einkleidung Millisents und von Raymund Mounchensey in seiner Verkleidung als Bruder Benedikt gesprochen werden, haben denselben trochäischen Rhythmus, wie die Zauber- und Segenssprüche der Elfen im Sommernachts- Traum; nur dass er weniger weich und korrekt ist, als im Munde der Elfen. Am Auffallendsten ist die enge Verwandtschaft mancher Gedanken und Wendungen in diesem Lustspiele mit solchen, die in anderen Stücken und Gedichten angebracht sind. Es würde nur auf eine sorgfältigere Vergleichung ankommen, um in Romeo und



Julie, Richard II, dem Kaufmann von Venedig, ja selbst in den Sonnetten diejenigen Stellen genauer nachweisen zu können, an welche der eine und der andere Gedanke dieses Stückes erinnert. Dazu kommt, dass der Wirth Blague dem Wirth in den lustigen Weibern sprechend ähnlich sieht. Er hat aber auch einige Züge von anderen Shakespeare'schen Personen, wie z. B. vom Junker Tobias in „heil. Drei-Königs-Abend.“ In der einen Stelle, wo er verredet, jemals wieder mit seinen bisherigen Gesellen auf Wilddiebstahl auszugehen, erinnert er an Falstaff in I. Heinrich IV. Man kann bei solchen Wahrnehmungen nicht leicht an ein Plagiat oder eine ungeschickte Nachahmung glauben, weil die Gedanken und Charakterzüge nicht in der Ausführung und Abrundung sich darstellen, welche sie anderwärts haben, sondern — um mich eines Ausdrucks aus L. Tieck's Vorrede zum 2. Theil des Altenglischen Theaters zu bedienen, — gleichsam als der Embrio späterer Geistesgeburten erscheinen. Dagegen ist es unläugbar, dass dieses kleine Lustspiel an Mängeln leidet, welche gerade bei den dramatischen Dichtungen Shakespeare's nicht vorzukommen pflegen. Man darf, wie ich glaube, den abgerundeten Organismus des Drama's für den wesentlichsten Vorzug der Stücke Shakespeare's vor denen anderer Autoren halten. Was auch andere nicht geringe Talente mit hohem Schwung der Phantasie, mit Reichthum an Gedanken, mit fleissiger Ausführung geleistet haben, so ist es doch Keinem gelungen, ein Kunstwerk darzustellen, das so, wie die besten Dichtungen Shakespeare's, gleich einer von der Natur, von Geschichte und Leben erzeugten Schöpfung mit innerer Nothwendigkeit aus sich selbst herauswächst und zum organischen Ganzen sich bildet. Selbst in den schwächeren Werken derjenigen Sammlung, welche uns die Original-Ausgabe von 1623 als unzweifelhaft authentisch nachweist, findet sich das Streben nach dieser dichterischen Vollkommenheit in weit höherem Grade, als in Werken anderer Autoren. Hier aber fehlt diese Abrundung in auffallender Weise. Die in Bewegung gesetzten Mittel scheinen dem, was erreicht wird, nicht vollständig zu entsprechen, oder es werden Erwartungen erregt, die nicht in Erfüllung gehen, wogegen Wendungen eintreten, welche mit der ursprünglichen Anlage nicht übereinzustimmen scheinen. Nach dem Prolog und dem Vorspiel, oder, wie Tieck überschreibt, der ersten Scene, müssen wir uns auf ein Spiel mit magischen Kräften gefasst machen. Wir werden auch in dieser Erwartung bestärkt, da Peter Fabel, den wir doch für einen Nekromanten zu halten berechtigt sind, auf die Seite des hintangesetzten Liebhabers tritt, ihm seinen Beistand zur Gewinnung der

angeblich zur Nonne bestimmten Geliebten zusichert und sogar mit klaren Worten ausspricht, er werde zu diesem Zwecke von den ihm dienstbaren Geistern allerhand Spuk treiben lassen. Wiewohl der Plan zur Entführung Millisent's aus dem Kloster von Peter Fabel entworfen worden sein mag, so kommt doch bei der Ausführung und höchst ergötzlichen Verwirrung, zu der sie Veranlassung giebt, nichts Magisches und Spukhaftes vor. Vielmehr gestaltet sich die Verwicklung auf die natürlichste und deshalb um nichts weniger belustigende Weise, da eines Theils die Partei, welche zuerst einen listigen Betrug beabsichtigt hat, mit ihren eigenen Waffen angegriffen wird, anderer Seits alle Theile, selbst bis in's Einzelne hinein, derselben Furcht und Angst erliegen, welche sie selbst der entgegengesetzten Seite erregen und da endlich die beiden Väter, welche die Verwicklung zuerst angezettelt haben und jetzt gewisser Maassen im besseren Rechte sind, am Empfindlichsten gestraft werden, wogegen die schuldigen Wilddiebe mit dem Schreck davon kommen und die Geliebten sogar ihren Zweck erreichen. Die Ironie und Schalkheit, mit der diese Verwicklung geknüpft, die Lebendigkeit und das Geschick mit dem sie ausgeführt ist, sind Shakespeare's vollkommen werth; auch wird man hierbei wiederum an andere Stücke von seiner Hand erinnert. So kann man nicht umhin bei der Scene, wo Arthur Clare und Jerningham den echten Bruder Hildersham und seinen Novizen Benedict mit Fragen und Vorwürfen bestürmen, ohne zu ahnden, dass sie früher mit andern Personen verkehrt haben, an die Comödie der Irrungen zu denken. Aber es bleibt dennoch gerade bei Shakespeare verwunderlich, dass die Ausführung sich anders gestaltet, als es nach der Anlage erwartet werden musste. Wir können sogar fragen, ob der Titel des ganzen Stücks nicht betrüglich sei; denn der lustige Teufel von Edmonton spielt nicht einmal die wesentlichste Rolle darin. — Gegen solche Zweifel ist selbst L. Tieck's vorübergehende Bemerkung a. a. O., es sei ganz in Shakespeare's Art, dass die Anstalten der Geisterwelt ziemlich überflüssig werden, ebenso wie die „weise Nüchternheit“, nicht völlig stichhaltig. Allerdings haben wir Beispiele, dass Shakespeare, im Tragischen wie im Komischen, eine grosse Wirkung hervorbrachte, indem er uns angestrengte Veranstaltungen oder überweise Verstandesberechnungen nicht bloß als unnütz, sondern sogar als ohnmächtig gegenüber von Umständen und Begebenheiten darstellt. So ist es ein wesentlicher Hebel zur tragischen Erschütterung im Hamlet, dass wir beobachten, wie der Scharfsinn der Hauptperson dieselbe nicht zu schützen vermag vor immer höher

anschwellenden Verwickelungen, deren Vermeidung der Gegenstand der spitzfindigsten Pläne und Erfindungen war, und wie der letzte Erfolg von Hamlet's immer wieder ermattenden Bestrebungen, die Rache seines Vaters an dessen Mörder, ihm fast wie zufällig in die Hände läuft, wo er auf denselben am Wenigsten gefasst war. In der komischen Gestalt ist es noch auffallender, wie in dem Stücke „Viel Lärmen um Nichts“ alle Personen in der That viel Lärmen um Nichts machen, mit anderen Worten das, was sie anstreben oder mit den höchsten Betheuerungen abzuwehren versichern, ohne ihre Anstrengungen und trotz ihrer entgegenstehenden Versicherungen sich wie von selbst macht. Aber in beiden Fällen erkennt man leicht die dichterische Intention der Ironie, wogegen hier jeder Wink fehlt, um in dieser Hinsicht eine solche zu vermuthen. Ueberdies ist der Schluss nicht klar und motivirt genug, was auch L. Tieck anerkennt. Trotz aller dieser, bei einer Schöpfung von Shakespeare überraschenden, Schwächen ist die Auslassung der Herausgeber der *Old Plays* an der Spitze dieses Stückes nicht für berechtigt zu halten. Es will mir wenigstens nicht hinlänglich begründet scheinen, dass, wenn man nach dem inneren Gehalte urtheilen wolle, man dieses Stück sicher nicht Shakespeare zuschreiben könne, weil es in jeder Hinsicht des Genius dieses grossen Barden unwürdig sei. Diese Anschauungsweise beruht, wie die vieler englischen Commentatoren, auf der höchst seltsamen Meinung, als müsse Shakespeare bei seinen ersten Arbeiten sofort der Vollkommenheit sehr nahe gestanden haben. Wieviel Irrthümer und Fehlschlüsse durch diesen Standpunkt, der die Annahme einer stufenweisen Ausbildung Shakespeare's völlig ausschliesst, seit langer Zeit veranlasst worden und heute noch immer gepflegt und fortgepflanzt werden, ist an einem andern Orte genauer zu besprechen. So lange es mir unmöglich fällt denselben zu billigen und anzunehmen, so lange wird es mir auch unmöglich fallen, bei Stücken, welche trotz auffallender Widersprüche und Mängel auf Shakespeare's Eigenthümlichkeiten hinweisen, seine Autorschaft glattweg zu bezweifeln. Damit fällt auch die Nothwendigkeit weg, die ohnedies resultatlosen Erörterungen einer andern Herkunft zu verfolgen. Von weit höherem Belang würde es sein, wenn wir über das Alter solcher Stücke ein nur einigermaassen genügendes Zeugniß besäßen. L. Tieck glaubt die Dichtung in das Jahr 1600 setzen zu dürfen. Däss ihre Aehnlichkeit mit den: „Lustigen Weibern von Windsor“ zu dieser Annahme vollständig berechtigenden könne, will mir nicht einleuchtend genug erscheinen. In meiner Anschauungsweise würde ich es bei Weitem vorziehen, wenn

man sich die Voraussetzung erlauben dürfte, dass dieses kleine Lustspiel vor allen denjenigen Stücken geschrieben sei, an welche es erinnert. Denn, abgesehen davon, dass es schwer sein würde, sich zu denken, Shakespeare habe in einer Periode, aus welcher wir schon die vollkommensten seiner Werke besitzen, sich noch mit einem so lose verbundenen Organismus begnügen können, so würde es noch weit misslicher sein, zu glauben, dass er sich der, gleichsam noch im ersten Anklingen begriffenen, Gedanken zu einer Zeit noch bedient haben solle, wo er dieselben schon in den vollen Accorden ihrer harmonischen Ausbildung anderwärts angebracht hatte. Ich würde daher weit mehr befriedigt sein, wenn man dieses Stück als eins seiner Jugendwerke ansehen dürfte. Freilich würde man dasselbe, nach der Anspielung auf *Thomas Cooper's Thesaurus linguae latinae*, ein Buch, das nach der Note 14 erst im Jahre 1584 gedruckt sein soll, kaum vor 1585 setzen können; erinnern wir uns aber, dass, mit Ausnahme von Ch. Knight, bis jetzt kaum ein Ausleger gewagt hat, den Beginn von Shakespeare's dramatischem Dichten in eine so frühe Zeit zu versetzen, so müssten wir, wenn eine solche Voraussetzung überhaupt statthaft wäre, diese Probe von dem Standpunkte des 21jährigen Shakespeare noch für werthvoll genug halten. Ganz anders würde sich die Betrachtung des ganzen Gedichtes gestalten, wenn wir darüber eine genügende Gewissheit hätten, dass uns der jetzige Abdruck nur ein Fragment des Originals gebe. L. Tieck scheint dies zu vermuthen, wenn nicht mit Bestimmtheit anzunehmen. Auch spricht er davon, dass ein zweiter Theil des Stückes existirt habe. Bei dem gänzlichen Mangel eines Nachweises darüber wird es schwer sein zu entscheiden, wieweit man auf diese Vermuthung oder Annahme weiter bauen dürfe. Soviel lässt sich zwar erkennen, dass der gegenwärtige Abdruck nicht völlig korrekt ist, und Tieck scheint nach dem Wortlaut Recht zu haben, wenn er in der zweiten Hälfte der 8. Scene mehrere Reden, welche Peter Fabel gegeben sind, dem jungen Clare, sowie dem jungen Jerningham zutheilt und Peter Fabel erst später auftreten lässt. Aber wir müssten, um an eine Verstümmelung zu glauben, dafür halten, dass diese schon vor dem ältesten bekannten Abdrucke im Jahre 1617 statt gehabt habe. Denn nach der Anmerkung unter der Liste der alten Abdrücke scheint der letzte Herausgeber der *Old Plays* diesen gekannt und nebst denen von 1626 und 1631 benutzt zu haben. Da nach einer aus Ben Jonson's Prolog zu *the Devil is an ass* angezogenen Stelle das Stück sehr beliebt gewesen sein muss und daher wahrscheinlich nicht selten gegeben worden

ist, lässt sich wenigstens nicht leicht erklären, dass damals nur ein Fragment desselben abgedruckt worden sei.<sup>1)</sup>

*The two noble Kinsmen, presented at the Blackfriars by the Kings Maj. servants, with great applause: written by the memorable Worthies of their Time, Mr. John Fletcher and Mr. William Shakespeare Gent, printed at London, by Th. Cotes, for John Watersone and are to be sold at the signe of the Crowne, in Paul's Church-Yard 1634.*

Dieses Stück, „Die beiden edeln Vettern,“ trägt in sich selbst so augenfällige Beweise, welche gegen Shakespeare's Theilnahme an dessen Herstellung sprechen, dass es kaum der Mühe lohnen würde diese Frage genauer zu beleuchten, wenn es nicht darauf ankäme, selbst aus den Mängeln und Schwächen desselben sich darüber klar zu werden, worin Shakespeare's eigentlicher Charakter zu suchen sei. Zuerst über den Gang der Handlung: Theseus ist im Begriff, seine Vermählung mit Hippolyta zu feiern, die Scene wird mit einem feierlichen Aufzuge eröffnet, in welchem sich neben mehreren allegorischen Figuren Emilia, Hippolyta's Schwester und Pirithous, der Feldherr und Freund des Theseus, befinden. In dem Augenblick, als sich dieser in den Tempel begeben will, knien drei,

---

<sup>1)</sup> Was unseres Bedünkens am stärksten gegen die Annahme spricht, dass der lustige Teufel von Edmonton den jugendlichen Shakespeare zum Verfasser gehabt habe, ist der Mangel aller jugendlichen Frische und Ursprünglichkeit in dem Stück, die Abwesenheit alles echten Witzes, aller wirklich packenden Einfälle, an welchen Shakespeare doch sonst überall so reich ist. Dass eine Menge Einzelheiten in Vers, Bild oder Ton, besonders im Prolog und der ersten Scene, an Shakespeare erinnern, ist richtig, aber diese Einzelheiten machen mehr den Eindruck der Nachahmung als ursprünglicher Schöpfung, und jedenfalls beweisen sie nichts für das dünn und dürtig gesponnene Ganze, dessen lockerer Bau und verschwommene Charakteristik allen Voraussetzungen widerspricht, die man an Shakespeare's Namen zu knüpfen pflegt. Das Stück ist augenscheinlich das Produkt eines gebildeten und begabten Mannes, der den dramatischen Dialog mit Leichtigkeit handhabt, aber ohne die Anlagen ist, welche dem geborenen Dramatiker eigen sind, und ohne die Kunst, den Mangel dieser Grundanlagen zu verdecken. Man wird nirgends warm, nirgends gespannt, fühlt für keine der auftretenden Personen ein lebhaftes Interesse und — was das Schlimmste ist — der lustige Teufel von Edmonton vermag uns auch nicht Einmal ein herzliches Lachen abzugewinnen. Erscheint es demnach schon sehr gewagt, dieses witzlose Lustspiel dem jugendlichen Shakespeare zuzuschreiben, so ist die Annahme Tieck's, dass es im Jahre 1600 geschrieben sein müsse, wo der grosse Meister auf der Höhe seiner Kunst stand, völlig unhaltbar.

F. B.

in tiefe Trauer gehüllte, Königinnen vor ihm, seiner Braut und Emilien nieder. Sie geben sich als die Wittwen von drei Königen kund, welche vor Theben gefallen, nach Kreons tyrannischem Befehl noch unbestattet liegen, und rufen Theseus' Schutz und Unterstützung zur Bewältigung des Tyrannen an. Nach kurzer Weigerung wird ihnen derselbe gewährt, Theseus schiebt die Feier seiner Vermählung auf und bereitet sich nach Theben zu ziehen, während Pirithous bei Hippolyta und Emilia in Athen zurückbleibt. Hierauf werden wir nach Theben versetzt, wo Palämon und Arcites im Gespräch begriffen, den Zustand der Stadt betrachten. Dieser spricht von der allgemein herrschenden Sittenlosigkeit, jener von den Spuren der Verwüstung und dem Elend der schlecht belohnten Krieger, und Beide vereinigen sich in dem Entschluss die Stadt zu verlassen, als ein Krieger erscheint, der diesen edelen Vettern den Befehl bringt, sich zum König Kreon zu begeben und zugleich ihnen mittheilt, dass Theseus im Anzuge sei, um Stadt und Land mit Krieg zu überziehen. Diese unerwartete Kunde veranlasst die beiden Vettern, den kaum gefassten Entschluss aufzugeben und ihre Dienste, nicht dem König sowohl, als dem bedrängten Vaterlande zu widmen. In der nächsten Scene befinden wir uns wieder in Athen. Pirithous hat, wie es Theseus bei seinem Abgange befohlen, mit Hippolyta und Emilia eine religiöse Feierlichkeit vollzogen, die statt der Vermählungs-Ceremonien zur Erflehung des Schutzes der Götter für den Kriegszug bestimmt war. Nach Erfüllung dieser Pflicht folgt er seiner Sehnsucht, dem Fürsten und Freunde in den Krieg nachzueilen. Daran schliessen sich Betrachtungen der beiden Frauen über die Freundschaft zwischen Theseus und Pirithous, und Emilia findet dadurch Veranlassung von einer innigen Herzensverbindung zu sprechen, in der sie vor Jahren mit einer nun verstorbenen Freundin gestanden habe, und aus welcher sie den Schluss zieht, eine solche Freundschaft bilde ein engeres und innigeres Band, als die Neigung zwischen den verschiedenen Geschlechtern. Gleich darauf folgt wiederum vor Theben das Ende der Schlacht; Theseus hat den Sieg gewonnen, die verwittweten Königinnen sagen ihm knieend ihren Dank. Nach ihrem Abgang fragt Theseus nach zwei schwer verwundeten und gefangenen Kriegern und erfährt vom Herald, dass sie von hoher Abkunft sein müssten, und, wie er vernehme, als zweier Schwestern Kinder, für Neffen des Königs gelten. Theseus rühmt ihre Tapferkeit und befiehlt mit aller Sorgfalt für ihre Wiederherstellung zu sorgen; worauf er sich nach der Stadt begiebt, um dort die Ordnung wiederherzustellen und dann so schnell

als thunlich Athen wieder zu erreichen. Den Schluss des Aktes bildet die Leichenfeier, mit welcher die trauernden Königinnen die Ueberreste ihrer erschlagenen Gatten zur Ruhe bringen.

Beim Beginn des zweiten Aktes müssen wir uns wieder nach Athen versetzen, wo von nun an das Stück ununterbrochen spielt. Ein Gefängniswärter sagt seine Tochter einem Manne zu, der schon lange um sie geworben hat. Als diese unmittelbar darauf erscheint, erfahren wir, dass ihr die Sorge für zwei fürstliche Gefangene übertragen ist; nach den Reden der Tochter bleibt uns natürlich kein Zweifel übrig, dass diese Gefangenen die beiden edeln Vettern sind und dass die junge Schliesserin, wiewohl sie das edle Wesen beider mit grossem Lobe schildert, dennoch den Einem mit leidenschaftlicher Liebe betrachtet. Nachdem der Vater mit der Tochter und ihrem Freiwerber abgegangen, sehen wir in das Gefängniss selbst (dass dies ohne Veränderung der Scene geschehen kann, ist nur aus der Einrichtung der damaligen englischen Bühne erklärlich). Arcites und Palämon trösten sich gegenseitig mit Ausdrücken inniger Anhänglichkeit und Liebe, von ihren Wunden ist nicht mehr die Rede. In den Bethuerungen dieser, bis in den Tod unvergänglichen, Neigung werden sie durch die Erscheinung Emilia's und ihrer Dienerin in einem Garten vor ihren Fenstern unterbrochen. (Auch hier muss an die damalige Gestalt der englischen Bühne gedacht werden.) Palämon erblickt sie zuerst und bricht in seinen Herzensergiessungen gegen den Freund plötzlich ab. Arcites, dadurch aufmerksam gemacht, verlangt den Gegenstand zu sehen, der seinen Vetter hinreisst und nun entbrennen beide in der heftigsten Liebe zu Emilien. Kaum hat sich diese entfernt, so ergehen sich beide in leidenschaftlichen Aeusserungen ihrer Bewunderung, zugleich aber erzürnen sie sich dergestalt gegeneinander, dass sie, ihre früheren Liebesbethuerungen völlig vergessend, sich gegenseitig tödtliche Feindschaft schwören. Unter diesen Reden tritt der Schliesser herein, kündigt dem Arcites an, dass ihn Theseus zu sehen verlange und führt ihn ab. Palämon, allein zurückbleibend, quält sich mit Träumen der Eifersucht und schwört seinem ehemaligen Freunde die bitterste Rache, bis ihn der Schliesser wieder mit der Nachricht unterbricht, dass sein Vetter, wiewohl der Haft entlassen, für immer verbannt sei, er aber in strengeren Gewahrsam gebracht werden solle. Nach einigem Widerstreben unterwirft sich Palämon. Bei veränderter Scene sehen wir Arcites wieder, der sich in einem Selbstgespräch mit dem Gedanken beschäftigt, dass seine Verbannung dem Vetter die Füglichkeit gewähren könne, Emilia zu sehen und zu besitzen,

während er sie ewig meiden müsse. Indem er dartüber nachsinnt, wie diesem Drangsal abzuhelfen sei, treten Landleute auf. Einer derselben ist mit Kränzen geschmückt und die Andern sind bereit, ihm zu einem Maifeste zu folgen, das vor Theseus gefeiert werden soll. Arcites redet sie an, erfährt von ihnen, dass dort Wettrennen und Wettkämpfe gehalten werden sollen, und beschliesst, in ländlicher Verkleidung dort um den Preis zu kämpfen und auf diese Weise Emilien nahe zu kommen. Ehe wir die Ausführung dieses Plans sehen, tritt die Tochter des Schliessers auf und bekennt in einem Selbstgespräch ihre Liebe zu Palämon; um seine Gegenliebe zu gewinnen, macht sie den Plan, ihn zu befreien. Nachdem sie die Scene verlassen, erscheinen Theseus, Pirithous, Hippolyta und Emilia mit dem als Sieger gekrönten Arcites. Man überhäuft ihn mit Lobeserhebungen über die von ihm an den Tag gelegte Gewandtheit, Kraft und Tapferkeit, dabei fehlt es nicht an wiederholter Anerkennung seiner jugendlichen Schönheit, ohne dass man ihn als Arcites erkennt. Die Folge davon ist, dass ihn Theseus dem Pirithous übergibt und dieser ihn Emilien als Diener überlässt. Als die fürstlichen Personen sich mit ihrem Gefolge wieder entfernt haben, tritt des Schliessers Tochter von Neuem auf, um uns in einem zweiten Selbstgespräch zu berichten, dass sie ihren Geliebten allen Gefahren zum Trotz, aus dem Kerker geführt habe. Sie hat ihm in einem Walde einen Platz angewiesen, wo er sie erwarten soll, um von ihr Nahrung und eine Feile zu erhalten; denn er trägt noch die Ketten, mit denen man ihn belastet hatte. Während dieser Reden kommen ihr mancherlei Bedenken über die wunderbare Gewalt der Liebe, über die Ungewissheit ihres Schicksals; sie ist zwar zu sterben bereit, aber, wird Palämon sie lieben? Auf ihr Bekenntniß hat er nichts erwidert, nicht einmal einen Kuss. Endlich siegt die Hoffnung in ihr, sie geht getröstet ab und der 2. Akt ist geschlossen.

Im 3. Akte begegnen wir zuerst Arcites, der bei entferntem Hörnerschall und dem hertbertönenden Lärmen eines Maifestes einsam in einem Walde umherstreift und seiner Liebe zu Emilien nachhängt, wobei er nicht unterlässt des Verdrusses zu gedenken, den sein Vetter empfinden würde, wenn er ihn in Emiliens Nähe wüsste. Palämon ist dicht dabei in einem Weissdornbusche versteckt; als er seinen begünstigten Vetter reden hört, springt er unter den lebhaftesten Verwünschungen gegen ihn hervor. Noch immer trägt er die Handfesseln und Ketten; deshalb schwört er, dass, wenn er diese Banden los wäre und ein Schwert hätte, Arcites seine Rache



und die gerechte Strafe für den begangenen Verrath fühlen sollte. Der Vetter giebt ihm gute Worte, erklärt sich aber bereit, ihm in ritterlicher Weise gerecht zu werden. Nach einigen Wechselreden verspricht Arcites seinem Vetter Nahrung zu seiner Kräftigung, Kleider zum Vertauschen mit seiner Gefängnisstracht und Waffen zum Zweikampf zu bringen. Man hört Jagdhörner in der Ferne, Palämon nimmt das Versprechen des Nebenbuhlers an und verbirgt sich, nachdem dieser ihn verlassen, von Neuem in seinem Versteck. Unterdessen hat ihn die Tochter des Schliessers vergebens gesucht. Sie tritt (jedenfalls an einem andern Orte des Waldes) mit Klagen über das verfehlte Suchen auf; es ist Morgendämmerung und sie wünscht es wäre Nacht. Sie fürchtet wildern Thieren zu begegnen und redet sich wieder Muth ein, aber die Furcht, dass Palämon, da er ohne Waffen und noch mit Ketten belastet, sich der reissenden Thiere nicht erwehren könne, bemächtigt sich ihrer; dazu kommt die Besorgniss, dass ihr Vater wegen Palämon's Entrinnen mit dem Tode werde büssen müssen; sie ist nahe daran, ihre That zu verwünschen, und doch sucht sie sich zu ermannen, aber im Gefühl der Ermattung und gänzlicher Entkräftung wenden sich ihre Gedanken der Verzweiflung zu; in solcher Stimmung verschwindet sie im Walde. Arcites kommt mit Speisen, Wein und Feilen zu Palämon zurück, dieser nimmt die langentbehrte Nahrung gierig an; bei dieser Gelegenheit entspinnt sich zwischen den Nebenbuhlern ein trauliches Gespräch über Erinnerungen aus ihrem früheren gemeinschaftlichen Leben. Sie gedenken alter Liebeshändel und trinken auf das Wohl ihrer ehemaligen Geliebten bis die Rede wieder auf Emilia kommt. Bei diesem Namen entbrennt ihr Zorn von Neuem und sie trennen sich als Feinde, indem Arcites verspricht, seinem Nebenbuhler, da er sich nun gestärkt habe, Waffen zu bringen, mit denen sie dann den Zweikampf bestehen wollen. Kaum haben sie die Bühne verlassen, so tritt wiederum die Tochter des Kerkermeisters auf, sie redet irre und schliesst ihr Selbstgespräch mit einem Liede. Als sie sich zurückgezogen hat, versammeln sich auf diesem oder einem andern Waldplatze mehrere Landleute mit einem Schulmeister an ihrer Spitze, einige Frauenzimmer und ein Tamburinspieler folgen ihnen, auch ein sogenannter Bavian, (eine bei Mai- oder Morristänzen übliche Maske,) findet sich in dem Haufen. Jetzt wird unter Anleitung des Schulmeisters ein Maientanz probirt, wobei es viel zu verbessern, zurechtzuweisen und zu schelten giebt; denn diese Vorstellung soll Theseus und seinem Gefolge, wenn sie bei der Jagd auf dem Platze

erscheinen, zum Besten gegeben werden. Unter diesen Bemühungen bemerkt man, dass Eine der Tänzerinnen ausgeblieben ist; während man noch nicht weiss, wie diese Lücke auszufüllen sei, kommt die wahnsinnige Schliesserstochter singend aus dem Gebüsch. Wie-wohl man sich überzeugt, dass sie geisteskrank ist, wird sie dennoch für die Fehlende eingestellt, was die Unglückliche ohne Widerstand geschehen lässt. Als man so weit gediehen ist, hört man Jagdhörner; die Tänzer verbergen sich, um auf ein gegebenes Zeichen ihres Anführers hervorzutreten. Dieser stellt sich dem auf der Jagd begriffenen Fürsten entgegen, in dessen Umgebung Hippolyta, Emilia und Arcites sind, und hält seine huldigende Anrede, worauf die Tänzer erscheinen und ihren Tanz unter Gesang aufführen. Alles ist befriedigt und Theseus verlässt mit seinem Gefolge die Bühne, während der Schulmeister ihm noch eine Abschiedsrede hält. Dann zerstreut sich Alles und wir haben uns wieder an den Waldplatz zu denken, wo Palämon seines Veters harrt. Nachdem der harrende Nebenbuhler einige Zweifel über des Arcites Treue an seinem Versprechen geäussert hat, erscheint dieser mit Waffenrüstungen und Schwertern beladen. Palämon empfängt ihn mit einer Entschuldigung wegen der Mühe, welche er ihm verursache; jener antwortet mit gleicher Courtoisie. Nun leisten die beiden Gegner sich gegenseitigen Beistand beim Anlegen der Waffen, wobei die traulichsten Reden gewechselt werden. Als dieses Geschäft nicht ohne Umständlichkeit zu Ende gebracht ist, versichern sie sich noch ein Mal ihrer verwandtschaftlichen Freundschaft und beginnen den Zweikampf mit der festen Absicht nicht eher zu enden, als bis Einer todt auf dem Platze geblieben. Sie haben aber nicht lange mit einander gefochten, als sich die Jagdhörner wieder hören lassen und das Herannahen der fürstlichen Jagd verkündigen. Bei diesem Schall bittet Arcites seinen Gegner vor der Hand von dem Zweikampfe abzustehen; denn, sobald Theseus ihn als den verkappten Verbann-ten und seinen Vetter als den entflohenen Gefangenen hier finde und wiedererkenne, sei Beider Leben dem Gesetze verfallen. Aber Palämon will nichts davon hören, sich abermals zu verstecken und die Entscheidung wiederum aufzuschieben. Wie es auch komme, er will ein Ende gemacht sehen, und lieber mit Arcites sterben als ihm Emiliens Besitz gönnen. Dieser stimmt in diese tapfern Be-theuerungen ein, und sie beginnen den Kampf von Neuem. Zugleich tritt Theseus, mit Hippolyta, Emilia und Pirithous auf. Wie zu er-warten stand, bricht der Fürst in den heftigsten Zorn aus, als er die Fechter sieht, und schwört, dass Beide sterben sollen. Palämon

giebt sich zu erkennen und nennt Arcites, dann erklärt er, dass Beider Liebe zu Emilian der Grund ihres tödtlichen Kampfes sei, und verlangt, dass ihnen die Fortsetzung desselben gestattet werde. Pirithous rühmt den mannhaften Muth des Sprechers, Theseus aber will seinen Schwur halten und besteht, nachdem beide Vettern nach einander noch einmal gebeten haben den Kampf fortsetzen zu dürfen, auf seinem Worte, dass beide noch vor Sonnenuntergang sterben sollen. Nun entspinnt sich ein hartnäckiger, ziemlich lange dauernder Wettstreit der Fürbitte unter den Personen, welche Theseus begleiten. Hippolyta, Emilia und Pirithous überbieten sich in Vorstellungen und bitten zu Gunsten der Vettern. Das Fürwort Emilia's scheint am meisten zu wirken, doch als Theseus schon zum Nachgeben geneigt wird, kann man sich noch nicht über die Bedingungen einigen, bis endlich Theseus zur Befriedigung beider Gegner und mit stiller Einwilligung Emilia's festsetzt, dass Beide nach ihrer Heimath gehen und in Monatsfrist mit je drei Kampfhelfern zurückkehren sollen, um unter gewissen Bedingungen an einem bestimmten Platze von Neuem zu kämpfen. Wer nach den vorgeschriebenen Bedingungen den Sieg davon trägt, soll Emilia's Gatte werden, der Ueberwundene aber sammt seinen Kampfhelfern sofort den Tod erleiden.

Der 4. Akt nimmt die Zeit ein, welche zwischen diesem Urtheilspruche und dem Beginn des feierlichen Kampfes liegt. Zuerst führt uns der Dichter in das Haus des Schliessers, der von Freunden darüber beruhigt wird, dass er wegen Palämon's Entrinnen keine Strafe zu erwarten habe. Der befreite Gefangene hat Theseus den Hergang erzählt, die Begnadigung des Gefangenenwärters erhalten und zum Dank für seine Befreiung der Tochter eine Ausstattung bestimmt. Unter diesen Gesprächen kommt der Freiwerber derselben an um dem Vater zu berichten, dass er seine Braut, die übrigens schon vorlängst in das väterliche Haus zurückgekehrt war, völlig wahnsinnig gefunden habe. Die Beschreibung der Zustände und Reden der Kranken ist mit ziemlicher Breite ausgeführt. Hierauf tritt die Tochter selbst auf; sie singt Lieder, wie Ophelia, und ist dabei von einem Bruder begleitet, den wir jetzt erst kennen lernen, und der ihren Phantasien durch entsprechende Antworten stets Recht giebt. Zwischen diese Reden sind einige Aeusserungen des Kammers von dem Vater und der Theilnahme von den Freunden eingemischt. Die Scene schliesst mit einem Gesang der Tochter, worauf die Bühne verändert zu denken ist; denn nun tritt Emilia auf. Sie bringt zwei Gemälde mit; es sind, wie wir bald

erfahren, die Bildnisse von Arcites und Palämon. (Ob sie die Grösse von Standbildern haben oder nur Miniaturen sind, ist aus der Bühnweisung nicht zu ersehen.) An diesen Gemälden mustert die Prinzessin die Schönheit der beiden Jünglinge mit gründlicher Kennerenschaft. Da sie beide durch eigenthümliche Vorzüge männlicher Schönheit ausgezeichnet findet, fällt ihr die Beantwortung der Frage, welchem sie den Sieg wünschen solle, unendlich schwer; und als sie mit ziemlich unzweideutigen Worten ausspricht, dass sie am liebsten beide besitzen möchte, wird sie von der Nachricht über die Ankunft der beiden Prinzen überrascht. Bald darauf versammelt sich der fürstliche Hofstaat in demselben Gemache. Theseus bestätigt die Nachricht von der Ankunft der edlen Vettern und ist begierig ein Bild von den Rittern ihres Gefolges zu erhalten. Pirithous hat sie gesehen, doch bringt ein herbeieilender Bote noch genauere Kunde von ihrem schönen Aussehen. Wir vernehmen nun aus beider Munde ein erschöpfendes Lob über die schöne, männliche und kriegerische Erscheinung, in der jeder Einzelne glänzt. Theseus ist um so mehr gespannt, sie selbst zu sehen und verlässt mit Hippolyta, Emilia, Pirithous und dem übrigen Gefolge die Bühne. Hierauf sehen wir den Schliessser mit dem Freiwerber seiner Tochter wiederum erscheinen. Ein Arzt, der sie begleitet, spricht eine nur schwache Hoffnung für die Herstellung der geisteskranken Tochter aus. Als aber diese sich selbst wieder gezeigt und zwischen mannichfachen Irrreden und abgebrochenen Liedern wiederholt Palämon's Namen genannt hat, findet sich der Arzt zu der Ueberzeugung berechtigt, dass ihre Heilung möglich sei, wenn man ihrem Irrwahn schmeichle. Er giebt dazu eine ausführliche Anweisung, nach welcher der Freiwerber Gestalt und Wesen des Palämon annehmen solle; dann werde sich, wie er versichert, die Krankheit bewältigen lassen. Mit dieser Hoffnung wird der 4. Akt geschlossen.

Nun sehen wir im letzten Akte Theseus, Hippolyta und Pirithous von zahlreichem Gefolge umgeben. Sie erwarten den Aufzug Palämon's und Arcites' mit ihren Rittern. Als diese erscheinen, werden sie von dem Fürsten feierlich angeredet und bald allein gelassen. Jetzt wechseln die edlen Vettern zum letzten Male Ausdrücke der innigsten verwandtschaftlichen Freundschaft unter einander, was jedoch nicht hindert, dass Jeder wünscht den Andern baldigst umzubringen. Palämon verlässt die Bühne, worauf Arcites, mit seinen Rittern alleinbleibend, den Kriegsgott Mars in einer Rede voll des höchsten Schwunges anruft; an einem bereitstehenden

Altar wird eine religiöse Feier verrichtet und bedeutungsvolle Zeichen lassen hoffen, dass die Gunst des angeflehten Gottes gewonnen sei. Als sie mit solchem Troste die Bühne verlassen haben, nimmt dieselbe Palämon mit seinem Kriegsgefolge ein. Er richtet mit nicht geringerer Begeisterung als sein Vetter, seine Worte und Gebete an die Göttin Venus, sieht ebenfalls Zeichen der gewissen Erhörung, und begiebt sich nach dem Kampfplatz. Nun folgt Emilia in der Reihe der Hülfelehen. Sie ist auf das Feierlichste geschmückt und von einem reichen Gefolge umgeben. Ihre Verehrung und ihr Flehen gilt der jungfräulichen Göttin Diana. Der wesentlichste Inhalt derselben ist die Bitte, demjenigen Kämpfer den Sieg zu verleihen, der die heisseste Liebe zu ihr trage; denn sie fühlt sich unfähig unter den mit gleicher Bewunderung betrachteten eine Wahl zu treffen. Auch hier bleiben die wunderbaren Zeichen der gewährten Gunst nicht aus, aber sie sind zu geheimnissvoll, um eine bestimmte Auslegung zu gestatten. Doch verlässt die Bittende mit Trost und Hoffnung die Bühne. In der nächsten Scene befragt der Arzt den Freiwerber, ob er seinen Rath befolgt habe. Dieser, in die Tracht Palämon's gekleidet, antwortet befriedigend; der Schliessers mit seiner Tochter und einem Dienstmädchen treten hinzu und wir sehen nun die Täuschung, welche im vorigen Akt beredet war, vor unseren Augen ausgeführt. Der Erfolg lässt nicht lange auf sich warten; denn wiewohl die Geisteskranke noch manche verworrene Reden hören lässt, tritt dennoch eine allmälige Beruhigung ein, so dass am Ende der Unterredung die Hoffnung der Wiederherstellung immer mehr Boden gewinnt. Hiermit nimmt diese Familie Abschied von uns. Im Palaste des Theseus ist dieser und mit ihm Hippolyta sowie Pirithous im Begriff sich auf den Kampfplatz zu begeben. Emilia dagegen, die ebenfalls anwesend ist, verweigert trotz der dringenden, fast mit gebieterischer Derbheit ausgesprochenen Aufforderungen Hippolyta's und Theseus' beim Kampfe gegenwärtig zu sein und wird schliesslich allein gelassen. In ihrem Herzen erneuern sich nun die wechselnden Gefühle, welche sich bald dem Einen, bald dem Andern der Kämpfer mit Verlangen zuwenden. Unterdessen hört man von dem Platze der Entscheidung die Hörner erschallen, welche zum Zweikampf aufrufen; bald darauf tritt ein Diener auf und verkündet, dass Palämon Sieger sei; unmittelbar darauf eilt ein zweiter herbei, der diese Nachricht für einen falschen Lärm erklärt und berichtet: das Glück des Kampfes habe sich gewendet und Arcites werde als Sieger gekrönt. Ohne Verzug wird dieser von Theseus eingeführt und während Hippolyta und Pirithous mit an-

derem Gefolge gegenwärtig, vereinigt der Fürst die Hände Emilia's und Arcites' unter anerkennenden Redensarten zum Preise des Siegers sowohl als des Ueberwundenen. Emilia unterwirft sich, ohne innere Befriedigung dem Willen der Götter. So schliesst diese Scene, nach welcher nichts übrig bleibt, als Palämon mit seinen begleitenden Rittern dem Tode zu übergeben. Auf wahrscheinlich verwandelter Bühne sieht man sie, gebunden, zum letzten Gange bereit; der bekannte Schliesser und ein Nachrichten sind an ihrer Seite. Die jungen Helden halten höchst tapfere Reden, um sich über ihr Ungemach zu erheben, inzwischen erkennt Palämon seinen früheren Gefangnenwärter. Auf die Frage nach seiner Befreierin erhält er von dem alten Manne die beruhigende Kunde, dass seine Tochter völlig wiederhergestellt und im Begriff sei, sich zu verheirathen. Ueber diese Nachricht erfreut, beschenkt er den Alten mit seiner Börse, um das Heirathsgut der Braut zu vermehren, die Ritter seiner Umgebung folgen diesem edeln Beispiele und der beglückte Vater dankt mit wenigen Worten. Nun ist Alles zur Hinrichtung bereit und schon legt Palämon, der seinen Gefährten im Tode vorausgehen will, das Haupt auf den Block, als ein Bote athemlos hereinstürzt, um Halt zu gebieten. Ihm folgt auf dem Fusse Pirithous in gleicher Hast, indem er dem erstaunten Palämon ankündigt, dass sein Leben gerettet sei. Trotz der brennenden Neugierde, die Jeden und besonders Palämon nach der Erklärung dieses Räthsels drängen muss, erzählt Pirithous mit grosser Umständlichkeit und ohne die Frage unberührt zu lassen, ob es nicht verhängnissvoll sei ein ganz schwarzes Ross zu reiten, dass Arcites beim Hereinreiten in die Stadt sich mit dem Pferde überschlagen habe und tödtlich verletzt sei. Der Sterbende wird, von Theseus, Hippolyta und Emilia geleitet, auf einem Armsessel sofort hereingetragen. Nachdem er seinem Vetter Emilien empfohlen und seine Verzeihung erlangt hat, giebt er den Geist auf. Nach kurzer Klage erklärt Theseus die Wunderzeichen der Götter, die erst so widersprechend schienen, für gerechtfertigt, dann fügt er hinzu, der Verstorbene habe Palämon's besseres Recht an Emilia anerkannt, weil dieser sie zuerst gesehen, und somit übergiebt er sie als Braut dem Ueberlebenden.

Ich habe mich bemüht, den Gang dieses Dramas, Scene für Scene, mit möglichster Enthaltung von einer belobenden oder tadelnden Kritik zu berichten. Die Aufgabe würde in grösserer Kürze zu lösen gewesen sein, wäre es mir nicht darum zu thun gewesen, auch aus der Anordnung der Scenen, so gut, wie aus allem Andern

erkennen zu lassen, dass es geradezu undenkbar sei, Shakespeare an der Abfassung dieses Dramas irgend einen Antheil zuzuschreiben. Niemals, selbst in seinen frühesten Werken, hat er einen so maass- und zwecklosen Gebrauch von der Freiheit im Wechsel der Scene gemacht. Selbst da, wo die Handlung oft und nach kurzen Reden von einem nach dem andern Orte überspringt, wie z. B. im 1. Akt des Kaufmanns von Venedig, oder im letzten Akt von Macbeth, ist nicht die von allem dramatischen Geschick entblösste Willkühr zu bemerken, wie hier, wo in einer ununterbrochenen Reihenfolge diejenigen Scenen wechseln, in denen einmal die beiden Vettern und dann des Schliessers Tochter auftreten. Eine andere Schwäche dieses Dramas sind die häufigen Monologe. Die in jeder Hinsicht unglückliche oder verunglückte Schliesserstochter redet, so lange sie noch nicht völlig toll ist, nur ein Mal in einem Wechselgespräch, sonst aber erfahren wir Alles, was sie erlebt oder empfindet nur aus Selbstgesprächen; Shakespeare dagegen macht vom Monologe stets einen so sparsamen und umsichtigen Gebrauch, dass wir in jedem Falle bestimmt fühlen, das, was wir von einer einzelnen Person gegen sich selbst aussprechen hören, könne in einem Wechselgespräche nicht geäußert werden. Von dieser Art sind die Monologe Macbeth's, Hamlet's und Richards III. Wenn ich nicht irre, sind dies diejenigen Stücke, in denen die meisten Selbstgespräche vorkommen. Der Grund davon erklärt sich von selbst, weil es sich in denselben um Seelenzustände und Regungen handelt, die nur in der Einsamkeit betrachtet und besprochen werden dürfen. Wie nun dieser Missbrauch des Monologs der dramatischen Wirkung im höchsten Grade schaden muss, so zeigt dieses Machwerk im Allgemeinen, dass dessen Verfasser eine ungewöhnlich geringe Befähigung für das Dramatische zu Gebote gestanden haben müsse. Bessere Kenner als ich haben in der Verschiedenheit der einzelnen Scenen, auch in dieser Hinsicht, die Bestätigung der Meinung finden wollen, dass mehrere Arbeiter an demselben betheiligt gewesen seien. Was über die Gründe der Wahrscheinlichkeit für diese Annahme von Ch. Knight angeführt wird, scheint vollkommen zutreffend. Doch liegt es in so weit ausser meinem Plane, auf diese Frage mich einzulassen, als aus ihrer Beantwortung nimmermehr die nur annähernde Vermuthung hervorgehen könnte, dass einer dieser Mitarbeiter Shakespeare gewesen sein könne. Denn zugegeben auch, dass einzelne Scenen, namentlich zwischen den Vettern, eine bessere dramatische Abrundung haben, als andere, so ist immer nicht das Geschick in denselben zu erkennen, womit Shakespeare den Dialog oder ein

ausgedehnteres Wechselgespräch zu behandeln wusste. Seine Scenen sind in der Regel von der Art, dass der Zweck, dem sie dienen sollen, am Ende derselben vollständig erreicht ist. Handelt es sich um eine Situation, welche dargestellt werden soll, um eine Begebenheit oder Handlung, welche auszuführen ist, um den Zusammenstoss verschiedener Meinungen, die ausgeglichen werden oder zu einer neuen Begebenheit führen sollen, so ist dieses Ziel am Ende der Scene stets so vollkommen erreicht, dass sich der Schluss derselben gewissermaassen von selbst versteht; oder es tritt im umgekehrten Falle, durch einen Zwischenfall, der natürlichste Schluss oder Uebergang ein, wogegen in diesem Stücke sich viele Scenen finden, die entweder über das Maass ihres Zieles ausgedehnt sind, oder bei ihrem Schluss eben so gut noch fortgesetzt werden könnten. Dazu kommt, dass die Reden der einzelnen Personen oft, ja fast in der Regel, nicht den Ton des dramatischen Vortrags haben. Was dem Drama an lyrischen Elementen beigemischt werden darf, wusste Shakespeare mit grossem Takt zu unterscheiden und, wo es geschehen durfte, mit unendlicher Kunst dem dramatischen zu verbinden. In dem gegenwärtigen Drama sind solche Einmischungen zwar nicht vorherrschend, wo sie aber angebracht sind, schliessen sie sich nicht dramatisch an. Häufiger fällt der Ton desselben in das Epische; dies ist aber nicht, wie es bei Shakespeare, namentlich in seinen historischen Stücken, der Fall zu sein pflegt, als ein nothwendiger Theil des Ganzen zu betrachten; sondern es erhebt sich meistentheils zu einer Rhetorik, welche an Aehnliches in den weit späteren, sogenannten klassischen Stücken der Franzosen erinnert. Ja, man kann sagen, es begnügt sich oft mehr mit künstlichen Phrasen, als dass es nach Reichthum von Gedanken strebte. Einen stärkeren Abfall von dem, was man mit Recht Shakespearisch nennen darf, kann es kaum geben; da in seinen Dichtungen durchgehends der Reichthum der Gedanken die Redensarten beherrscht, ja zuweilen sogar die Form und Ordnung der Rede der Fülle der Gedanken unterliegt, wie dies in Macbeth, Othello, Coriolan, Timon von Athen der Fall ist, wenn der Schwung der Leidenschaft oder die Spannung der Seele ihren höchsten Grad erreicht hat. Ein nicht geringerer Vorwurf liegt bei diesem Stücke in der unglaublichen Mattigkeit der Charakterschilderung. Theseus, den wir doch sonst als den edelsten und glänzendsten Helden zu sehn gewohnt sind, fügt sich mehr als ein Mal den Bitten und Vorstellungen Hippolyta's, Emilia's und Pirithous. In der ersten Scene, wo die fliehenden Königinnen vor ihm erscheinen, war es sicher mehr sei-



nem ritterlichen Heldensinne angemessen, als den Gesinnungen Hippolyta's, dass die zugesagte Hülfe sofort gewährt und die Hochzeitfeier verschoben wurde. Schlimmer steht es im III. Akte, wo er nicht mit Unrecht geschworen hatte, dass Palämon und Arcites sterben sollten, weil sie den Frieden gebrochen hatten, unter welchen sein Jagdgéhege gleich jedem fürstlichen Hofe gelegt war. Er wiederholt diesen Schwur mehr als einmal und dennoch lässt er sich von Hippolyta's und Emilia's Bitten zu einem andern Urtheilsspruch erweichen. Ja der Verfasser hat nicht einmal gefühlt, welche Ungereimtheit er Emiliën aussprechen lässt, indem sie sagt, sein Schwur zum Verderben der Vettern könne nicht bestehen, da er früher ihr zugeschworen habe, Alles, was sie ziemlicher Weise bitten und er zugestehen könne, unweigerlich zu gewähren. Hätte Shakespeare den Charakter des Theseus wohl jemals so schlaff darstellen können? Hippolyta und Pirithous gewinnen überhaupt keine recht persönliche Gestaltung. Emilia ist, um es kurz auszudrücken, ein widerwärtiges Frauenzimmer. Es ist denkbar dass sich der Kopf, aus dem diese Schöpfung hervorgegangen ist, mit dem unreifen Gedanken getragen habe, als sei sie nur der Freundschaft für Geschöpfe ihres Geschlechtes, nicht aber der Liebe fähig. Dahin müssen wir mindestens ihre Unterredung mit Hippolyta im I. Akt und die Geschichte ihrer Jugendfreundschaft mit Flavina erklären. Solch ein Herz hätte, wenn die Zeichnung durchgeführt werden sollte, über die Art, wie die edeln Vettern sich ungefragt ihrer Liebe widmen und darüber in mörderische Wuth gerathen, erschrecken, und als dann Theseus, um ihren unbegreiflichen Bitten für diese seltsamen Liebhaber nachzugeben, fast willkührlich über ihre Hand verfügt, hätte sie sich empört fühlen müssen. Aber das Mitleid, wird man einwerfen, muss doch in einem weiblichen Herzen sein Recht haben. Wollte man das auch zugeben, so wird man dennoch eingestehen müssen, dass dieses Mitleid eine sehr sinnliche Gestalt annimmt, als sie im vierten Akt vor den Gemälden der beiden Vettern von keinem andern Reize redet, als der die Sinnlichkeit rühren kann. Ihr Selbstgespräch streift in dieser Hinsicht fast an das Anstössige. Doch wir könnten im Allgemeinen fragen, ob eine Gemüthsstimmung der Art, wie der schwache Verfasser sie vielleicht hat schildern wollen, ein Herz, das der Geschlechtsliebe entschieden unfähig ist, überhaupt in einer romantischen Dichtung in den ersten Vordergrund gestellt werden dürfe? Gewiss ist es, dass der Gegenstand, der hier so viel Leidenschaft erregt, der Opfer, welche um ihn gebracht werden, nicht werth ist. Von dem völlig verfehlten

Bilde der Schliesserstochter möchte ich fast nicht sprechen, da die Abgeschmacktheit dieser Dichtung von Allem, was wir gewohnt sind, bei Shakespeare zu sehen, zu fühlen und zu denken soweit abliegt, dass nur der Gedanke, als habe dieser edle und reine Geist mit diesem Gebilde etwas zu schaffen, bis zum Widerwillen abstossend ist. Wie hat es Shakespeare verstanden mit dem Ergreifenden und innig Rührenden schonend umzugehen, mit welchem feinen Takte wusste er das Erschütterndste nur bis zu der Linie zu führen, wo unsere Empfindungen in Trauer, Mitleid und Rührung aufs Höchste gespannt sind; desshalb können wir so tief und schmerzlich einschneidende Anschauungen, wie den alten Lear über Cordelia's Leiche, Ophelia's Wahnsinn, der Lady Macbeth Nachtwandeln nie wieder vergessen. Unsere Phantasie ist mit meisterhafter Kühnheit und Sicherheit genau auf den Punkt geführt, wo sich das Bild vor ihr abrundet und in demselben Moment schreitet es vortüber, ohne uns Zeit zu lassen eine Frage oder einen Zweifel aufzustellen. Wie aber ist hier die schwache Zeichnung bis in das Einzelne, ja fast bis zum Burlesken ausgeführt; und nun diese Heilung! Wenn wir sie abgeschmackt nennen, so ist kaum noch genug gesagt. Die beiden Vettern sind nicht ohne Absicht bis zu letzt unerwähnt geblieben; denn ist angeführt, dass gerade die Hauptpersonen unendlich schwach gezeichnet sind, so knüpft sich an diese Betrachtung ausserdem noch Alles, was über das Gemälde im Ganzen, über die Motive der Gemüthsstimmungen, die Verknüpfung der Begebenheiten und endlich über die Frage sich sagen lässt, ob der Stoff, wie er hier bearbeitet ist, zu einem Drama sich gestalten könne. Man wird bei genauerer Betrachtung der ersten Scene, wo wir den beiden edeln Vettern begegnen, sich kaum des Eindrucks erwehren können, dass beide so ziemlich in demselben Tone reden, Keiner von dem Andern sich durch eine leichte Schattirung unterscheidet. Ch. Knight bemerkt sehr richtig, man könne die Namen vertauschen, ohne dem Gehalt der Rede des Einen oder des Andern wehe zu thun. Wollte man zur Erläuterung anführen, dass dieser Dialog an sich selbst nicht von wesentlicher Bedeutung sei, so würde man damit einen der gegründetsten Vorwürfe gegen den Verfasser berühren. Denn wozu überhaupt die Scene, aus der wir eben nichts weiter erfahren, als dass sich in Theben zwei junge Leute befinden, die mit den dortigen Zuständen unzufrieden, demungeachtet auf die Nachricht, dass der Staat bedroht sei, ihre Dienste demselben zu weihen bereit sind. Gehen wir nun in der Betrachtung weiter, so mag man durch die Reden des Theseus nach der Schlacht eine günstige Mei-

nung für die Tapferkeit der edlen Vettern gewinnen, auch kann dieselbe durch die Mittheilungen aus dem Munde der Schliesserstochter erhöht werden. Wenn wir sie aber selbst sehen, so muss es auffallen, dass bei aller Verehrung des jugendlichen Muthes, mit dem sie sich gegenseitig trösten, ihre Reden den Mittheilungen der Schliesserstochter nicht entsprechen. Denn von ihr hörten wir, dass sie von nichts weniger sprächen, als von den Leiden ihrer Haft und doch ist die Art, wie sie sich über dieselben trösten wollen, der Gegenstand ihres Gesprächs. Was soll man aber denken von dem gewaltsamen Absprung der zärtlichsten Neigung zum bittersten Hass? Man wird vielleicht die Verzauberung der Liebe anführen. Auch Shakespeare, wird man vielleicht sagen, stellt uns die wunderbarste Wirkung dieser urplötzlich aufflammenden Leidenschaft dar. Sie berührt Romeo, als er Julien erblickt, und diese beim Anblick Romeo's wie ein niederfallender Blitzstrahl und wir sehen den schwermüthigen Träumer, der noch eben erst für die spröde Rosalinde seufzte, vollständig verwandelt. Wie kommt es denn aber, möchte ich fragen, dass dem Zauber dieser Dichtung Shakespeare's noch Niemand hat widerstehen können? Wer wäre es, der hier eine Frage, einen Zweifel aussprechen könnte? Es mag sein, dass kalte oder zerstreute Zuschauer dieses wunderbaren Dramas über die urplötzliche Wendung im Schicksal beider Liebenden Bedenken gehabt haben. Das Schicksal selbst hat aber wohl kaum Einer mit Zweifel und gewiss Niemand ohne Theilnahme und Mitleid betrachtet. Und sollte man für die beiden Vettern etwas Aehnliches fühlen können, wenn sie, nachdem kaum die Betheuerungen ihrer gegenseitigen Neigung, ja die Versicherung, dass sie bis über das Grab dauern solle, an den Kerkerwänden verhallt sind, sich mit der äussersten Wuth der Eifersucht anfallen? Nicht dass ein solcher Umsturz des Herzens absolut undenkbar sein sollte; (wer möchte alle Geheimnisse desselben erschöpfen?) aber wer ihn schildern will, muss ihn selbst glauben oder innerlich erlebt haben, um die Töne in der Gewalt zu haben, in welchen der Uebergang jener Harmonie zu dieser Dissonanz sich darstellen kann. Und versöhnt uns etwa die folgende Darstellung des eifersüchtig leidenschaftlichen Gegensatzes der Vettern mit diesem ersten Mangel? Wenn ich das Drama nicht zu hart beurtheile, so ist in dem ganzen Verlauf desselben nicht eine Spur der maasslosen Schwärmerei in der Liebe, wodurch ein so gewaltsamer Absprung von freundschaftlicher Neigung zu feindlichem Hass nur annähernd erklärt würde. Der begünstigte Arcites, der durch den gewonnenen Preis im Ringerkampfe in

Emilia's Nähe gekommen ist, lässt allerdings einige Worte über ihre Schönheit fallen, gleich darauf aber spricht er mit kindischer Eitelkeit von den Pferden, die sie ihm verehrt habe und rühmt sich, den Vorzug vor Palämon zu haben. Ob er etwas gethan, um ihre Gunst zu gewinnen, ob er von Empfindungen einer wahren echten Neigung belebt und erhoben werde, davon hören und sehen wir nichts. Nur ein Zug ist es, durch den er sich einen kurzen Moment von Palämon unterscheidet. Während dieser nur blutigen Grimm und die heftigste Leidenschaft äussert, findet er einige Worte ver-  
söhnender Milde. Möglich, dass man es ihm hoch anrechnen möchte, sich nicht des Vortheils gegen seinen Vetter zu bedienen, da dieser, unbewaffnet und mit Ketten beladen, leicht zu beseitigen sein würde. Er ist von einem so niederträchtigen Gelüste sogar weit genug entfernt, um mit ausgesuchter Sorgfalt erst für die Stärkung des im Gefängniss Ermatteten zu sorgen, dann mit eigener Hand Waffen herbeizuschaffen — von denen er sogar einige aus Theseus' Rüst-  
kammer entwendet hat — und dem Gegner zu dem Zweikampfe, den er leicht hätte vermeiden können, selbst die Rüstung anzulegen. Sollten wir, aber an diesem abenteuerlichen Zuge ritterlicher Gesinnung den Antheil nehmen, den er unleugbar beansprucht, so müsste uns das Verständniss des ganzen Verhältnisses näher gerückt sein, mit andern Worten wir müssten uns in der Stimmung befinden, um den wunderbaren Wellenschlag, der nach des Verfassers Meinung oder Absicht in den Gemüthern der Hauptpersonen Statt finden soll, vollständig nachzufühlen. Das eben ist das grösste und tiefste Geheimniss der Dichtungen Shakespeare's, dass wir bei unbefangener Betrachtung derselben in und mit ihnen leben. Gleich-  
viel, ob unser geistiges Vermögen hinreicht sie richtig zu erfassen oder ihre ganze Tiefe zu ergründen, wir leiden mit dem Bedrängten, wir schwärmen mit dem Liebenden, ja wir können uns in die seltsamste Verstimmlung, in die wunderlichsten Widersprüche des Gemüthes versetzen,\* und was uns unter andern Umständen räthselhaft, fast unmöglich scheinen würde, begreifen wir als etwas Bekanntes oder mindestens Natürliches. Ich finde kein anderes Wort des Ausdrucks für diese magische Wirkung auf unser Gemüth, als den der ausgedehntesten Herrschaft Shakespeare's über diejenige Stimmung, in welcher allein seine Gedichte genossen werden sollen. Vielleicht ist es deutlicher, wenn wir uns versinnlichen, dass in jeder seiner Dichtungen ein besonderer Ton durchklingt und dass dieser, da er für den Gegenstand, der eben zu behandeln ist, ausschliesslich passend ist, mit eben so unwiderstehlicher Gewalt von unserem geisti-

gen Ohre Besitz nimmt, als unser sinnliches Gefühl von einer Spannung oder Erschlaffung der äusseren Atmosphäre erfasst zu werden pflegt. Aber er sorgt auch dafür, dass dieser ausschliessliche Grundton, oder sollen wir sagen, diese spezifische Stimmung der Atmosphäre, in welcher das Stück spielen soll, so schnell als möglich beim Beginn der Handlung uns umfängt. Ich möchte dies seine geistige Exposition nennen. Wie fühlen wir nicht in der Eingangsscene seiner Trilogie über Heinrich VI, dass nach einer glorreichen Zeit der englischen Geschichte die verderblichsten Erschütterungen in Partei-Hass und Leidenschaft dem Staate drohen, an dessen Spitze ein unmündiger Herrscher steht. Der ausbrechende Grimm eines herrschstchtigen und gewalthätigen Kirchenfürsten gegen den edeln aber schwachen Protektor, die Trauerbotschaft aus Frankreich, Beides an dem Sarge des tapfern Heinrich V vor unsere Augen gestellt, gleicht dem drohenden Wetterleuchten, das einen verheerenden Sturm verkündigt; und haben wir dann in diesem Ungewitter der Bürgerkriege die edelsten Kräfte an begeisterter Vaterlandsliebe, Treue gegen den angestammten Herren, unüberwindlichen Heldensinn von beinahe zwei Geschlechtern erliegen sehen, so führt uns schon beim Beginn des Schlussstücks der gesamten Geschichtstragödie der Monolog Gloster's unwiderstehlich in eine veränderte Atmosphäre. Hier ist es, wo Shakespeare selbst unwillkürlich an diese Metapher erinnert, indem er Richard von Gloster sagen lässt, so ward der Winter unseres Missvergnügens glorreicher Sommer durch die Sonne York's, wenngleich wir nicht einen beglückenden Sommer, sondern das erschütternde Gericht über maasslose Gewalththaten und Frevel sehen sollen. Doch auch die sanfteren Stimmungen, in denen die Handlungen und Begebenheiten sich bewegen sollen, kündigen sich stets beim Beginn seiner Stücke an. Wie spielt der poetische Leichtsinn und Uebermuth, in dem sich der heilige Drei-Königs-Abend bewegt, und in dem alle Personen dieses Stückes — mit Ausnahme des armen Malvolio — trotz angenommener Würde, Enthaltbarkeit und Ueberlegung spielen, fehlen und gewinnen, sogleich in den ersten Scenen die Hauptrolle; auch von dieser Stimmung sind wir umgeben und befangen, ehe wir uns noch Rechenschaft davon gegeben haben. Wie ganz anders verfährt dagegen der Verfasser der zwei edeln Vettern! Der edle Heldenmuth des zur Vermählung schreitenden Königs, den die trauernden Königswittwen anflehen, und der sich nur auf Bitten seiner Braut und Emiliens hingiebt, spielt, wie wir gesehen haben, nur eine untergeordnete, nicht einmal ganz freie Rolle; ja er stellt sich sogar

sehr zweideutig dar, da seine hohe Bewunderung und lebhafte Theilnahme für die verwundeten Vettern mit ihrer Einkerkung, mit der ewigen Verbannung des Einen und der erschwerten Haft des Andern in wunderlichem Widerspruch steht. Oder sollten wir vielleicht für die drei Königinnen eine lebhafte Theilnahme empfinden? Beides drängt sich beim Beginn des Stückes mit grossem Aufwand der Sprache so sehr in den Vordergrund, dass wir uns dieser völlig nutzlosen und nachtheiligen Einwirkung auf unsere Stimmung nicht erwehren können. Weit matter ist dagegen die schon berührte Erzählung Emilia's von ihrer Jugendfreundschaft, die doch auf unsere Stimmung ein weit höheres Gewicht legen sollte; und wäre die erste Unterredung der Vettern dazu bestimmt uns eine Theilnahme für sie einzuflössen, so könnte sie nicht unzweckmässiger abgefasst sein. So ist denn schon von Anfang an Alles geschehen, um unser Auge und Ohr für das Abenteuerlich-Wunderbare, was uns vorgeführt werden soll, unvorbereitet zu lassen, ja fast zu verschliessen und was uns im Verlaufe der Handlung vorgeführt wird, wäre, selbst bei besserer Bearbeitung, nicht annehmlich und fasslich. Wenn ich aber oben sagte, dass selbst bei aufsteigenden Bedenken gegen die Raschheit des Umsturzes in Romeo's Gemüth das Schicksal der beiden Liebenden niemals der Theilnahme entbehren werde, so muss hier noch endlich hinzugefügt werden, dass wir in den Begebenheiten des gegenwärtigen Dramas ein überwältigendes Schicksal gar nicht erkennen können. Der Begriff dieses so oft gemissbrauchten Wortes wird sich kaum mit wenigen Worten erschöpfen lassen. Im Hinblick auf das Drama verlangen wir unter diesem Ausdrücke eine Verwicklung, in welcher Handlungen einzelner Personen mit äusseren Begebenheiten dergestalt in einen Endpunkt zusammenfallen, dass bei dem Erreichen oder Verfehlen des erstrebten Zieles kaum zu entscheiden ist, ob die Lösung als Wirkung der menschlichen Handlungen oder der äusseren Begebenheiten zu betrachten sei. Es darf nicht befremden, dass in dieser Erklärung die Erfordernisse des Schicksals im Lustspiel mit denen des Tragischen zusammengefasst sind. Denn nach meiner innigen Ueberzeugung müssen beide Gattungen, wenn sie einen poetischen Werth haben sollen, in dieser Beziehung dieselben Erfordernisse erfüllen. Der Grund davon liegt vor Augen, sobald wir den allgemein gültigen Satz anerkennen, dass uns die Bühne der Spiegel des Lebens sein soll. Gleichviel ob wir dasselbe in der weitesten Ausdehnung der Geschichte oder in der engsten Begrenzung der Zeit betrachten, so werden wir bei unbefangenen Urtheil stets die Gegensätze von

Freiheit und Gebundenheit des Willens, von Verdienst und Glück, von Schuld und Verhängniss so sehr in einander verwickelt finden, dass die gleiche Vertheilung des Rechtes nach der einen oder anderen Seite uns oft fast unmöglich fällt. Ja, könnten wir die Stimmungen und Ereignisse, welche der Ausführung eines erschütternden Verbrechens im Leben des Gefallenen vorausgegangen sind, stets in ihrem ganzen Zusammenhang erkennen, so würden wir in der Regel ungewiss sein, ob wir den Urheber als einen Verworfenen verabscheuen, oder als einen Unglücklichen beklagen sollen. Doch bedarf es kaum des Hinweises auf dieses äusserste Ende einer erschütternden Verwirrung jener Gegensätze, um uns immer wieder von Neuem zu der Wahrnehmung zu führen, dass alle menschliche Thätigkeit in der Ausdehnung und Dauer ihrer Erfolge der Gewalt der Begebenheiten untergeordnet ist, und demungeachtet immer wieder von Neuem angeregt werden muss, sich dieser zu bemächtigen und sie zu beherrschen. Um viele Stufen der Gliederung dieser Betrachtung zu überspringen, können wir schon aus dieser Wahrnehmung die allgemeine Gebundenheit des Menschen im Endlichen und seinen unabweislichen Drang nach dem Unendlichen erkennen. Dass wir dieser Anordnung der ewigen Weltregierung, bald ahnend und empfindend, bald anschauend und betrachtend im menschlichen Leben immer wieder begegnen, ist der im tiefsten Grunde der menschlichen Seele ruhende Schlüssel, um uns das Verständniss für das immer wiederkehrende Bedürfniss nach derjenigen Erschütterung und Erhebung zu erschliessen, welche uns die Anschauung einer tragischen Schicksalsverwicklung ausschliesslich zuführen kann. Mit anderen Worten, gleichwie wir selbst in diesem Gegensatze leben und athmen, so liegt in uns, sei es bewusst oder unbewusst, auch das unabweisliche Bedürfniss, den Kampf, der aus ihm hervorgeht, von allen Seiten zu betrachten und diese Forderung ist es, woraus die ersten Tragödien der Alten so gut, wie die der neuesten Zeiten als eine poetische Nothwendigkeit entstehen mussten. Denn, wiewohl der modernen Tragödie in religiöser Beziehung eine andere Anschauung der geheimnissvollen Lösung des räthselhaften Gegensatzes von Freiheit und Gebundenheit zu Grunde liegen muss, als der antiken, ist dennoch der Blick noch immer auf diesen höchsten Gipfelpunkt des umfassenden Geheimnisses gerichtet. Wie bei den Griechen eine unvermeidliche Nothwendigkeit die Grenze bezeichnete, an welcher jedes menschliche Streben, ja selbst der Wille der Götter sich brechen musste, so steht auch bei uns eine unerschütterliche Weltordnung am letzten Ende der geheimnissvollen

Wechselwirkung zwischen menschlichem Handeln und äusseren Begebenheiten. Nur dass es uns vergönnt ist daran zu glauben, dass diese unerschütterliche Weltordnung auf Gesetzen ruht, denen wir uns, wenn auch nur annähernd, anschliessen können, woraus denn eine weit grössere Ausdehnung unserer gehemmten Seelenthätigkeit in Gemüthsbewegungen, Empfindungen und Vorstellungen und mithin eine grössere Freiheit folgt. Es war deshalb schon aus diesem Grunde geboten, dass sich die Erscheinungen, welche uns die moderne Tragödie vorzuführen hat, in weit grösserer Mannichfaltigkeit darstellen mussten; um wie viel mehr musste dies nothwendig werden, bei der gänzlichen Verschiedenheit der Sitten, Gewohnheiten und Gebräuche! Wiewohl dadurch eine ganz andere Form bedingt wurde, ist dennoch die Verschiedenheit der modernen von der klassischen Tragödie in ihrem innersten Wesen mehr scheinbar als wirklich. Denn so wenig die Menschen sich in Bezug auf die Quellen, aus denen ihre Leidenschaften fliessen, wesentlich verändern können, eben so wenig kann sich der Einfluss derselben auf die Entwicklungen ihrer Schicksale dem Wesen nach völlig umgestalten. Nur von dem Standpunkte dieser Betrachtungen aus ist es mir möglich, mir die Frage zu beantworten, was von einem Drama gefordert werden müsse, um es poetisch nennen zu dürfen. Noch heute, wie vor zwei tausend Jahren, kann diese Forderung nur befriedigt werden durch die Darstellung einer Begebenheit, in welcher sich der ewige Kampf des Menschlichen mit dem Göttlichen widerspiegelt. Nicht das menschliche Sinnen und Treiben, und wäre die Intrigue noch so fein und scharfsinnig gesponnen, noch so grossartig ausgeführt, nicht das Wirken eines blinden Zufalls, und trete derselbe noch so schlagend und überraschend auf, gestaltete sich derselbe noch so mannichfaltig und abenteuerlich, kann die Erschütterung und Erhebung erzeugen, welche wir von einem poetischen Drama verlangen. Dass Shakespeare diese Anforderungen in der ausgedehntesten und mannichfaltigsten Weise gefasst und zu befriedigen gewusst hat, ist der wesentlichste Vorzug, der ihn über alle neueren dramatischen Dichter erhebt, zugleich aber auch seine Dichtungen mit denen der besten griechischen Zeit auf eine Linie stellt. Was ich hier nur schwach anzudeuten vermochte, ist von Herder vor fast hundert Jahren mit tiefer Einsicht in das innere Wesen der alten Tragödie entschieden ausgesprochen und nachgewiesen worden. Es ist nur zu beklagen, dass die Bedeutung der dort ausgeführten Meinung, Shakespeare dürfe mit vollem Rechte Sophokles an die Seite gestellt werden, noch so wenig gefasst worden ist, dass man trotz aller



Verehrung und Anpreisung desselben in der Allgemeinheit noch immer gewohnt ist, bei der Beurtheilung und Erklärung seiner Werke den innersten Kern ihrer Vorzüglichkeit und Erhabenheit am Wenigsten zu berücksichtigen. Dass diese Verblendung von der falschen Art, in welcher bei der Wiederbelebung des Andenkens an Shakespeare, seit dem Beginne des vorigen Jahrhunderts, seine Werke von den Gelehrten damaliger Zeit beurtheilt worden sind, gewissermaassen seinen Ursprung herleite und immer wieder neue Nahrung erhalten habe, dürfte kaum überraschen. Verwunderlicher scheint es aber, dass schon im Jahre 1634, also nur 18 Jahre nach seinem Tode, wo doch noch Zeugen des bewundernden Beifalls, den er bei Lebzeiten genossen hat, übrig gewesen sein müssen, ein solches Stück, wie „die zwei edeln Vettern,“ ihm, sei es auch nur theilweise, zugeschrieben werden konnte. Denn alle schon gertigten Schwächen verschwinden gegen den Hauptvorwurf, dass ihm seinem Gehalte nach alle Erfordernisse für ein poetisches Drama abgehen. Nirgends die innere Nothwendigkeit, dass im Conflict der Leidenschaften mit den Begebenheiten der Verlauf sich in der gegebenen Weise gestalten müsse; und dieser Vorwurf ist vom Anfang der launenhaft willkürlichen Verwicklung der Umstände bis zum Ende des Ganzen zutreffend. Am Schlusse aber tritt derselbe in der fast abstossenden Lösung am Schroffsten zu Tage. Denn nicht genug, dass der willkürlich erfasste Gedanke beider Vettern, die schöne Hülle Emiliens — von mehr ist überhaupt nicht die Rede — lieben und deshalb sich gegenseitig hassen zu müssen, eben so willkürlich jeden Augenblick wieder aufgegeben werden konnte, so wird unser Gefühl am Schlusse noch dadurch am Bittersten verletzt, ein ebenso überraschendes als unbefriedigendes Ende durch einen plumpen Zufall herbeigeführt zu sehen. Mehr ist es nicht, wenn der Sieger Arcites durch einen Sturz mit dem Pferde aus dem Wege geräumt wird, um seinem Nebenbuhler Platz zu machen. Solche willkürliche Schicksalsdichtung konnte freilich auch durch eine akademische Ausbildung der Sprache nicht schmackhaft gemacht werden. An dieser fehlt es in den Reden nicht; namentlich ist im letzten Akte Manches in den verschiedenen Anreden an die Götter, was auf einer andern Stelle Anerkennung verdienen könnte. Der gelehrte und für Shakespeare's Erhabenheit begeisterte Ch. Knight findet sich durch diese und andere Reden veranlasst, eine Mitwirkung des für klassische Bildung bekannten Chapman zu vermuthen. Er war ein Zeitgenosse von Shakespeare und Fletcher und wurde besonders wegen seiner Uebertragung des Homer gerühmt. Ich vermag

Ch. Knight in diesen Untersuchungen nicht zu folgen; dagegen halte ich es für weit wichtiger, aus dieser Ausschmückung des gegenwärtigen Stückes mit einem übelangebrachten akademischen Prunke von Neuem einen Fingerzeig zu entnehmen, wie müssig und — fast möchte man sagen — sinnlos alle Betrachtungen, Klagen und Vorwürfe in Bezug auf Shakespeare's Mangel an klassischer Bildung und feinem Geschmack sind. Wir könnten fragen, was hilft dem Manne, der diese Theile der „zwei edeln Vettern“ schrieb, die unleugbare Kenntniss klassischer Muster in ihrer äusseren Erscheinung? Denn tiefer ist seine Einsicht nicht eingedrungen, da er im umgekehrten Falle hätte fühlen müssen, dass sein Dichten dem inneren Sinn und Gehalt klassischer Poesie völlig entgegengesetzt ist. Doch wozu die weitere Aufzählung aller Mängel dieses Stückes? Wer sollte nicht, selbst bei mangelhafter Kenntniss Shakespeare's fühlen, dass sein Wissen, Vermögen und Dichten — selbst wenn die Fabel wahr wäre, dass ihm alle klassische Bildung abgegangen sei — weit höher, mächtiger und echter war, als dass ihm nur der entfernteste Antheil an diesem Machwerk zugeschrieben werden könnte.

Nur zwei Worte noch über die Quelle, welcher der Inhalt dieses Dramas entnommen ist. Wiewohl demselben schon zwei ältere Stücke desselben Inhalts vorausgegangen sein sollen, ist es dennoch unzweifelhaft, dass der Verfasser des gegenwärtigen aus der ursprünglichen Quelle, aus Chaucer's Erzählung unter dem Titel *Knights tale* geschöpft habe. So breit und mangelhaft dieses kleine Epos Chaucer's ist, so mangelt doch nicht jeder poetische Werth; wogegen schon die Bruchstücke, welche uns Ch. Knight aus demselben mitgetheilt hat, genügen, um uns die Ueberzeugung zu geben, dass der Urheber dieses Dramas kein Gefühl für die poetischen Züge desselben gehabt hat. So ist unter Anderm die Scene, wo Palämon zuerst von Emilia's Schönheit ergriffen wird und Arcites erst auf Veranlassung seines Vetters die Schöne bemerkt, von weit höherer dramatischer Wirkung, als irgend etwas in dem ganzen Stücke. Man kann dem leidenschaftlich ergriffenen Palämon gewissermaassen Recht geben, wenn er unter den angegebenen Umständen seinen Freund des Verrathes an der Treue für ihn deshalb beschuldigt, weil er demselben seine Liebe vertraut und dadurch einen Anspruch auf dessen ritterlichen Beistand habe. Wie auch eine solche Anschauung vor dem Richterstuhl der Leidenschaft des Arcites zu beurtheilen sei, so ist diese Motivirung des Umsturzes in den Gemüthern der Vettern jedenfalls besser, als die des Dramas. Warum nahm der Verfasser dieser Scene nicht von Shakespeare

Lehre an? Von ihm konnte er lernen, wie bei der Benutzung einer Erzählung zu einem Drama diejenigen Stellen, die sich schon dramatisch ausgebildet vorfinden, nicht verschmährt zu werden brauchen. Shakespeare nahm mit tiefer Einsicht aus seinem Holinshed, Plutarch und anderen Quellen Manches wörtlich in seine Tragödien und Historien hintüber, wenn es seinem Zwecke dienen konnte. Dass die unglückliche Schliesserstochter im Chaucer fehlt und nur von dem Urheber des Dramas erfunden worden ist, hat Ch. Knight angemerkt. Ich finde aber in seiner Abhandlung des Umstandes nicht erwähnt, dass auch das Ende, wenngleich das Resultat dasselbe ist, sich bei Chaucer anders gestaltet. Hierbei ist voranzuschicken, dass der Ton der ganzen Erzählung sehr eigenthümlich ist. Er ist von der Art, dass man nicht leicht entscheiden kann, ob der Dichter ein kleines Epos im strengeren Sinn des Wortes habe geben wollen, oder ob er es gefühlt habe, dass sich der Gegenstand einer so ernstesten Darstellungsweise nicht fügen wolle. Jedenfalls ist Manches mit einem Anstrich von Laune und Schalkheit vorgetragen, ein Zug, der fast an die Darstellungsweise des Ariost erinnern könnte, wiewohl man nicht daran denken kann, beide Dichter nebeneinander zu stellen. Es ist unter Anderem auffallend, dass Emiliën, mit Ausnahme ihrer Verwendung für die Vettern, nicht der mindeste Antheil an der Handlung zugewiesen ist. Sie lässt bis zu dem Tage der Entscheidung das ihr zugewiesene Schicksal sehr ruhig über sich ergehen. Nur dass sie, wie wir dies auch im Drama gesehen haben, ihre Gebete an die Göttin Diana richtet. Doch ist auch hier eine feinere Andeutung zur Motivirung ihrer Gesinnung, da sie darum bittet unvermählt bleiben zu dürfen und nur dem Befehle der erscheinenden Göttin ihren Willen unterwirft. Ob der Dichter den Mangel von Emilia's bindender Stellung gefühlt hat, mag dahin gestellt sein; doch ist eine kurze Aeusserung auffallend genug, um diese Darstellungsweise nicht für eine Folge von Schwäche zu halten. Als Arcites den Sieg gewonnen hat, wird angedeutet, sie habe ihm ihren Beifall und ihre Gunst zugewendet; „denn, um mit der Menge zu reden, Frauen folgen ja immer der Gunst des Glückes.“ Voll ähnlich schalkhafter Laune, wie diese Randglosse ist, zeigt sich nach der Anrufung des Mars, der Venus und der Diana durch die beiden Kämpfer und Emilia ein Zwist unter den Göttern über die jedem Einzelnen gegebenen Zusagen. Dabei spielt der alte Saturn als Beherrscher aller unvermutheten Unglücksfälle eine vermittelnde Rolle, indem er der weinenden Venus in treuherzigem Tone seine Hülfe zusagt. Er greift auch in der That beim Ende des Kampfes

auf eine sehr willkürliche Art ein, da er, nachdem Arcites, vom Siege trunken, sich Emilien zuwendet, vor seinem Rosse mit Pluto's Hülfe eine Flamme aus dem Boden schlagen lässt. Das Pferd des Siegers bäumt und überschlägt sich, und so wird des Arcites Ende noch auf dem Kampfplatze selbst veranlasst. Wir wollen nicht versuchen diesen Ausgang poetisch zu rechtfertigen. Jedenfalls verdient er aber bei der unleugbaren Absicht, eine abenteuerlich launenhafte Schickung walten zu lassen, an dieser Stelle einen weit geringeren Tadel als im Drama.

---

# Die neue englische Text-Kritik des Shakespeare.

Von

**F. A. Leo.**

---

Einen, sowie den obigen, kaum erschöpfbaren Stoff in wenigen Blättern zu behandeln, ist für Den, dem diese Aufgabe gestellt wird, eine um so drückendere, ja, sei mir gestattet es auszusprechen, um so unerfreulichere, je fester die Ueberzeugung in ihm wurzelt, dass in die ihm gezogenen Grenzen sich nur Weniges, nur Skizzenhaftes hineindrängen lassen werde; es können im besten Falle, um mit den preussischen Militair-Reorganisatoren zu sprechen, nur die Cadres gebildet werden; das eigentliche innere Mark, die Kerntruppen fehlen, und der Verfasser muss dem guten Willen seiner Leser dankbar sein, wenn sie bereit sind durch eigene Denk- und Wissens-Zuthat Dasjenige abzurunden, was hier so unfertig, so embryonenhaft hingeworfen ist.

Es wird mir gestattet sein, bei der hier von uns zu behandelnden Frage Vieles als bekannt vorauszusetzen, das zum Ueberdruße oft des Breitesten berichtet worden, und das, wenn auch lästig zu wiederholen, doch für uns wichtig zu wissen ist; ich meine die Druck-Schicksale Shakespeare'scher Dramen, und des Dichters Apathie gegen diese Schicksale.

Solche Basis zeichnete der Text-Kritik ihren eigenthümlichen und mühevollen Weg vor: in die Wiege dieser Shakespeare-Arbeit, der alle guten Feen die reichsten Gaben an erquickendem und erhebendem Genusse dargebracht hatten, legte die böse Fee das schlimme

Geschenk der anstheinenden Endlosigkeit — und es gab eine Zeit, in der um das Dornröschen Shakespeare'scher Poesie eine so undurchdringliche Hecke kritischen Gestrüppes emporgeschossen war, dass, wenn die Gegenwart sich im Kampfe für die Lösung des Zauberbannes die Rittersporen verdienen will, noch manche Zukunft zur Gegenwart und manche Gegenwart zur Vergangenheit werden wird.

Es ist der Ausspruch häufig gethan, und die darin ruhende Thatsache ebenso oft anerkannt, dass Alles in der Cultur-Geschichte, das dem nahen Blicke wirr und gesetzlos zusammengewürfelt scheint, sich für das, den Ereignissen fernstehende Auge des kritischen Gelehrten zu einem organischen, nach bestehenden Gesetzen entstandenen und gewachsenen Ganzen gestalte. — Blicken wir auf die Arbeit der Gelehrten-Hierarchie, welche der Shakespeare-Cultus seit Jahrhunderten verbrüdet, so zeigt sich uns dasselbe Bild: es hat sich ohne Wissen und Wollen der Agirenden dem Werke ein System zur Grundlage aufgezwungen, von dem sich Keiner emancipiren konnte; und wenn Dieser und Jener dem seiner Zeit bestimmten Arbeitstheile vorgriff, so traf ihn dafür die Strafe, dass seine Gegenwart ihn nicht verstand, und dass die ihm in einer späteren Zeit gewordene Anerkennung für ihn persönlich verloren war.

Shakespeare ist häufig mit den grossen Dichtern des Alterthums verglichen worden, und auch die äusseren Schicksale seiner Werke werden als Stoff zu solchen Vergleichen benutzt; meiner Ansicht nach jedoch nicht ganz glücklich. Die Zeit, in der die Grundlage zur Text-Kritik der Classiker gelegt wurde, war der ruhigen Gelehrten-Arbeit (ob zum Nutzen oder Schaden des Erfolges, sei hier ununtersucht) günstiger, als spätere Jahrhunderte es sein konnten: die Gelehrten damaliger Zeit arbeiteten in stiller Clause, und der draussen in Rohheit und wüstem Kampfe vortüberstürmende Zeitgeist ahnte nicht die Werkstatt, in der der Zukunft die edle Grundlage geschaffen wurde, oder er verachtete sie. So wurde ein Grosses, um nicht zu sagen ein Ganzes, geschaffen, und als das Gebäude, wenn nicht fertig, so doch schon fest gezimmert war, fand sich's, dass auch der Zeitgeist ein milderer, ein erleuchteterer, ein für das Verständniss der Geistes-Arbeit befähigterer geworden war. Darum ist jenen Werken neben ihrem grösseren oder geringeren Werthe, der unverkennbare Stempel des „ungestört arbeiten können's“ aufgedrückt.

Ganz anders lagen die Verhältnisse für die Shakespeare-Arbeiter:

War der Dichter auch, so viel es sich um die weiten Kreise des Volkes handelte, damals, als die Kritik sich zuerst an ihn wagte, jenen Kunstwerken zu vergleichen, die, lange Zeit in der Erde vergraben, plötzlich aufgefunden werden, und nun fremd in die Gegenwart hinein ragen — um so fremder, je mehr die Menge das Kunstwerk mit all der wüsten Zuthat solidarisch machte, welche die Unbill der Zeiten um dasselbe abgelagert hatte, — so währte dieser Zustand doch nicht lange. Bald erkannte das Volk den Werth des ihm so lange vorenthaltenen Eigenthums, und folgte nun mit eifertüchtigen Richterblicken den reinigenden Arbeiten am Kunstwerke. Da so die stückweisen Resultate der Arbeit vor den Areopag der Oeffentlichkeit traten, ist eben dem kritischen Werke der Stempel des Stück- und Sprungartigen aufgeprägt geblieben, und es lässt sich die unabsichtliche Theorie der Arbeitstheilung innerhalb der Association der Shakespeare-Kritiker mit wenigen Worten nachweisen.

Die Grundlage der gesammten Arbeit zerfällt von vorn herein in zwei Haupt-Abtheilungen: einerseits in die Text-Kritik, andererseits in die lichtvolle Darlegung des dem Kunstwerke innewohnenden poetischen Gehaltes, des Gedankens. Alles, was sonst an Quellenforschung, an Untersuchungen über das Material der vor-Shakespeare'schen Zeit, sowie an, für Verständniss der Werke des Dichters wichtigen Sitten und Gebräuchen der damaligen Periode, dieser Arbeit hinzutritt, lässt sich in Bezug auf seine Bedeutung für das gesammte Gebäude leicht jenen beiden Haupt-Abtheilungen unterordnen, insoweit es der einen oder der andern zu ihrer Vollendung als nothwendiges Baumaterial dient. —

Wie fand nun das Schaffen an diesen beiden Abtheilungen statt? Die demokratische Strömung in der neuen Phase menschlicher Cultur-Entwicklung, die als ihren Wahlspruch das „Alles mit dem Volke, Alles für das Volk“ an der Stirn trägt, unterliess ihren Einfluss auch auf diese Geistesarbeit nicht, und je nachdem die stückweisen Errungenschaften der Arbeiter von dem grossen Kreise des Volkes aufgenommen, durch sein Verständniss ihm assimiliert worden, konnten die Arbeiten fortgesetzt, fruchtbringend für das Ziel fortgesetzt werden. In erste Reihe trat die Pionir-Arbeit jener Männer, welche den Muth und die Begeisterung besaßen, für uns Epigonen den Urwald an Unklarheiten und Irrthümern zu lichten, der die helle Blume Shakespeare'scher Poesie umwuchert hatte. Ihnen alle Verehrung und demüthige Huldigung, denn sie sind es vor Allen, denen das 19. Jahrhundert den Genuss

an Shakespeare's Schöpfungen verdankt, und die deshalb einen Anspruch daran haben, mit dem Dichter zugleich an seinem Monumente verewigt zu werden! <sup>1)</sup>)

Nachdem Shakespeare's Dramen im Jahre 1623, und dann 1632 erschienen waren, trat er für eine lange Zeit in den Hintergrund, ja, schwand fast aus dem Gedächtnisse des Volkes. Der Einfluss der puritanischen Bewegung wirkte ertödtend auf das Bühnenleben, also auch auf die dramatische Dichtung, und erst nahe am Ende des 17. Jahrhunderts war es Karl II, der ihr die neue Bahn eröffnete. Wenngleich jedoch in den Jahren 1664 und 1685 nochmals Gesamtausgaben der Shakespeare'schen Stücke erschienen, so lässt sich doch nicht verkennen, dass die ganze Geschmacksrichtung eine andere geworden war, und es schien damals fast, als ob der begrabenen Shakespeare'schen Muse ein Auferstehen nicht werden sollte. Im Anfange des 18. Jahrhunderts indessen hatte Nicholas Rowe das Verdienst den vergrabenen Schatz zu heben, und wenn das Resultat seiner kritischen Thätigkeit kein durchweg glänzendes war, so wird sein Name doch für alle Zeiten eng an den Shakespeare's geknüpft sein, weil er eben zuerst dem Scheintodten zurief: „Stehe auf und wandle!“

Dieser ersten kritischen Ausgabe Shakespeare's sehen wir im Laufe desselben Jahrhunderts eine Reihe der werthvollsten Arbeiten folgen; die Männer, welche in Rowe's Fusstapfen traten, hatten mit einer wüsten Verunstaltung des ursprünglichen Textes zu kämpfen; und wenn es ihnen in vielen Fällen schwer ward, durch die wirre Materie hindurch den reinen Kern, und zwar in seiner richtigen Gestalt zu finden, wenn sie viele neue falsche Erklärungen und Aenderungen an die Stelle des alten Fehlerhaften brachten, so soll dem grossen Ganzen ihrer Arbeit mit Dank gedacht werden, denn sie gleichen den Soldaten, die opferfreudig mit ihren Leibern die Laufgräben füllen, auf dass über sie hinweg glücklichere Kämpfer die Wälle stürmen.

Mit Dem, was sie geleistet hatten, gelangte der erste Theil des Werkes der oben erwähnten Arbeits-Association zum Abschlusse. Die Text-Kritik hatte gethan, was sie mit dem damaligen Wissen, den damals aufgefundenen Hilfsmitteln zu thun im Stande war, und es legte sich nun naturgemäss vorläufig die weitere Arbeitslast auf andere Schultern. Shakespeare war dem Volke kein Fremder

---

<sup>1)</sup> Siehe: Shakespeare's Coriolanus, ed. by F. A. Leo. London. Preface, pag. III und IV.



mehr, es las, es liebte ihn, und fühlte dringender stets das Bedürfniss, da, wo es ihn nicht verstand, von sachkundiger Hand eingeführt zu werden in den Zaubergarten, dessen Anblick sich ihm erschlossen. Nur nachdem das achtzehnte Jahrhundert so gewissenhaft gesäet hatte, vermochte das neunzehnte so reich zu erndten. Denn an der Pforte des neunzehnten Jahrhunderts steht, auch für die weiteren Kreise, als *signum temporis* das feinfühlende geistige Verständniss des Dichters! Wie der Ansiedler erst im rohen Baue das Nöthigste schafft, und nur später daran geht, dem Schönheitssinne gerecht zu werden, so konnte das vorige Jahrhundert vor dem Materiellen der Arbeit, vor der Reinigung der gemisshandelten Sprache nur in den seltensten Fällen sich zum Geiste durchkämpfen; diese Aufgabe war unserer Zeit überlassen. Und den Jahrhunderten gleich, theilten sich auch die Völker in der Arbeit: Blutsverwandtschaft und Wahlverwandtschaft — England und Deutschland!

Wie England an die Form, so trat Deutschland, das der Shakespeare-Muse wahlverwandte, zuerst an das Herz des Dichters, und das Vaterland desselben mag es den „ästhetisirenden philosophischen deutschen Stubengelehrten“ immerhin anerkennend danken, dass sie der grossen weiten Welt, und vielleicht den Eigenthümern selbst erst klar gemacht haben, welche Farbenpracht in dem unschätzbaren Diamante lebt, welchen Werth er besitzt!

Die Namen Lessing, Schlegel, Schiller und Goethe bilden einen Kranz, der das unsterbliche Haupt unseres Dichters verschönernd schmückt, und das Viergestirn Shakespeare, Schiller, Goethe und Lessing tauscht eine Strahlenfülle aus, die sich zur wundervollsten Lichtharmonie vereinigt.

Wenn wir in ihrem Gefolge der vielseitigen und tüchtigen Arbeit gedenken, die der germanische Geist diessseits und jenseits des Canals emsig geschaffen hat, so können wir dem Andenken Shakespeare's die schönste Huldigung darbringen, indem wir erklären, dass, wenngleich an der Form noch Vieles zu säubern, im Sinne Manches zu deuten ist, doch der Geist des Dichters jetzt unverhüllt in seiner vollen Schönheit das Eigenthum der ganzen gebildeten Welt geworden ist!

Da aber die Läuterung der Form, die Erhellung des Sinnes tüchtiger Arbeitskraft noch ein weites Feld des Wirkens bot, und da das Volk, in der Erkenntniss des Reichthums, den es in Shakespeare besass, nun auch eifertestichtig auf die Klärung selbst des kleinsten Theiles hindrängte, musste das Werk kritischen Schaffens in seine dritte Phase treten. Wir sehen also in der Reihen-

folge: Reinigung des Textes, daraus hervorgehende ästhetische Deutung, dann wieder subtilere Feilung der Sprache — sich ablösen und ergänzen.

Diese, wenn wir so sagen dürfen, in die zweite Potenz gesteigerte Arbeit an der Text-Kritik zeigt aber im Vergleich mit jener ersten, nach zwei Seiten hin höchst charakteristische Unterscheidungen: zunächst ist bei dem feineren Ausarbeiten der letzten Schönheiten eines Kunstwerkes die Behandlung der Materie und des Geistigen nicht mehr zu trennen, und wir werden daher Recht haben, wenn wir sagen, dass, bei dem heutigen Zustande Shakespeare'scher Kritik, nur der Philolog etwas leisten könne, der zugleich Aesthetiker ist, nur der Aesthetiker, dem die Sprache und Literatur mit ihren Gesetzen und ihrer Geschichte geläufig sind. Zweitens hat sich die oben schon erwähnte demokratische Geistesrichtung in höchst bedeutungsvoller und interessanter Weise auch auf dem Shakespeare-Gebiete documentirt: Während verhältnissmässig wenige Namen genügen würden, wenn wir alle die Männer nennen sollten, die in jener ersten Arbeitsphase an unserm Werke thätig waren, zeigt sich jetzt ein eifriges, und von Fachmännern nicht genug zu schätzendes Mitarbeiten des grossen Laienkreises, der anspruchslos, und ohne irgend welches Streben nach Offenkundigkeit oder Anerkennung sein Schärfflein beiträgt, und ein Samenkorn nach dem andern zuversichtlich den von der Strömung des Zeitgeistes hier und dorthin getragenen Blättern anvertraut, in der festen Hoffnung, dass, wenn es lebensfähig sei, es seinen Boden finden werde, an dem es Wurzel schlagen und blühen könne. Und dass diese Mitarbeiterschaft anerkannt wird, dass die Gelehrten sich nicht mehr aristokratisch jedem Einwirken von aussen abschliessen, dafür ist jede tüchtige Ausgabe Shakespeare's, die in unseren Tagen erscheint, der schlagendste Beweis; jeder Shakespeare-Kritiker, der auf der Höhe seiner Aufgabe steht, wird die, in bescheidenste Form gekleideten Beiträge irgend eines Unbekannten, die sich in englischen Journalen und Reviews reichlich vorfinden, gewissenhaft prüfen — und die besten Ausgaben, die selbst jetzt noch im Erscheinen sind, geben hierfür zahlreiche Belege.

Indem wir somit an die Gegenwart herantreten, ist es nothwendig, wenn auch nur andeutungsweise, wiederholt der Art zu gedenken, in der Shakespeare's Werke uns zuerst überkommen sind: Absolut authentische Quellen giebt es nicht; erst das Werk zweiter, dritter Hand tritt für den Shakespeareforscher an die Stelle ursprünglichen, authentischen Materials, und es bilden sich in Folge dessen

naturgemäss zwei, einander gegenüberstehende Parteien, die, von verschiedenen Principien ausgehend, das vorhandene Material in der heterogensten Weise behandeln. Wir wollen sie beide durch Benutzung zweier politischer Schlagwörter zu charakterisiren versuchen: wenn wir die eine die conservative nennen, so verdient die andere den Namen der demokratischen, und wir werden nicht fehlgreifen, wenn wir, ehe noch die Bedeutung der Parteinamen für den vorliegenden Fall untersucht worden, behaupten, dass hier, wie überall, das Recht nicht auf Seiten der Extreme, sondern in jenem vermittelnden Kreise zu suchen sei, den wir, entsprechend jenen beiden Bezeichnungen, den liberalen nennen wollen.

Welches nun ist die Frage, die jene Parteien trennt? Natürlich die Bedeutung und Verwendung der ersten Quellen. — Während die conservative Partei erklärt, dass sie in Ermangelung Shakespeare'scher Handschriften, oder von Shakespeare für die Veröffentlichung überwachter Ausgaben, Dasjenige mit Bezug auf innere Bedeutung an deren Stelle treten lasse, was uns aus der, den Tagen des Dichters am nächsten liegenden Zeit überkommen sei; während sie also unreine Form und unklaren Sinn, wenn beide nur mit dem Charakter der Pseudo-Authenticität bekleidet sind, einer Klarheit modernen Datums vorziehen — respectirt die demokratische Partei nicht als Autorität eine Sammlung unoffizieller Ausgaben, die nachweisbar an vielen Stellen die deutlichsten Spuren von Misshandlungen tragen, welche ihnen durch Gewissenlosigkeit, Unkenntniss und Leichtsinns der Veröffentlicher, wie durch Nachlässigkeit der damaligen Schriftsetzer und Correctoren angethan worden.

Die liberale Partei endlich wird das vorhandene älteste Material mit Ehrfurcht prüfen, wird nur mit grossem Misstrauen und Zaudern sich zu einer Aenderung entschliessen, wird, mit Rücksicht auf die Einführung einer solchen in den Text, das Horazische *nonum prematur* — in Bezug auf die Zeit — noch erheblich ausdehnen, und wird vor allen Dingen nur solche Aenderungen überhaupt zulassen, die nicht etwa nur dem Dichter keine Gewalt anthun, sondern von mindestens einer Generation von Lesern als wahrhaft im Geiste des Dichters anerkannt sind. Und Dieses — gestehen wir es uns — ist die sicherste und heilsamste, ja sagen wir, konservativste Controlle; denn das moderne Publikum hat häufig den Ausspruch gethan: „Was sollen uns die neuerungsstüchtigen Aenderungen an unserm Shakespeare? Wir lieben ihn so wie er ist, und wollen uns weder seine Schönheiten noch die ihm eigen-

thümlichen Mängel nehmen lassen, die mit uns gross geworden, die mit uns verwachsen sind!“ — Das Publikum hätte in diesem Ausspruche natürlich vollständig Recht, wenn die Text-Kritik sich an den Dichter wagte; die wirklich berufene aber hat es nur mit den schlimmen von aussen her an das Kunstwerk gedruckenen Missstellungen zu thun, von denen man, leider mit Bezug auf Original wie auf Uebersetzung, sagen kann:

„Es erben sich Gesetz und Rechte  
Wie eine ew'ge Krankheit fort.“

denn nur an diesem Unrecht, das die Gewohnheit zum Gesetz erhoben hat, krankt seit Jahrhunderten der Text der Shakespeare-Dramen. —

Es ist erfreulich erklären zu können, dass mit wenigen, verschwindenden Ausnahmen, die demokratische und liberale Partei sich verschmelzen, und dass selbst sehr gewichtige Erscheinungen darauf hindeuten, wie die absolut conservative Partei ihre besten Stützen — die der Zeitströmung nicht widerstehen können — an jene Fusion verliere.

Es wird hier am Platze sein, und uns wesentlich als gewichtiger Beleg fördern, wenn wir dem Leser einen Abschnitt aus dem Vorworte zur eben erscheinenden zweiten Ausgabe des Shakespeare, von Alexander Dyce, in Uebersetzung vorführen, nachdem wir zum Ueberflusse diesen Kritiker als einen der hervorragendsten Coryphäen auf dem Gebiete der Shakespeare-Text-Kritik bezeichnet haben. Seine Vorrede beginnt folgendermaassen:

„Das vorliegende Werk ist so fern davon ein Abdruck der im Jahre 1857 erschienenen Ausgabe zu sein, dass es vielmehr einen von Anfang bis zu-Ende veränderten und berichtigten Text vorführt. In der ganzen vorigen Ausgabe begnügte ich mich — vielleicht ohne mein Wissen beeinflusst durch das Beispiel Malone's und einiger späteren Herausgeber (welche die Ueberkühnheit Pope's, Theobald's, Haumer's u. A. übervorsichtig gemacht hatte) — Lesarten von mehr als zweifelhaftem Charakter ihren Platz im Texte zu lassen, wenn ich nur in den Noten erwähnte, dass ein grosser Theil von ihnen durch Conjectural-Kritik geändert sei. Ich bin jetzt vollständig überzeugt, dass ein solcher Plan — nur gemacht um den Irrthum zu verewigen — durchaus ungeeignet sei; auch haben mich in dieser meiner Ueberzeugung die jüngst veröffentlichten Bände der Cambridge-Ausgabe nicht wankend machen können, in welcher die Herausgeber (ich erkenne ihre sonstigen Verdienste an) durchweg den

Corruptionen der alten Drucke mit einer Hartnäckigkeit treu bleiben, die der des Mr. Knight sehr verwandt ist, bevor seine abergläubische Verehrung der ersten Folio etwas von ihrer Inbrunst verlor. Kurz, ich bin der Ueberzeugung, dass ein treuer Abdruck des alten Textes, mit all seinen Fehlern, der Literatur einen werthvolleren Beitrag liefere, als ein halb corrigirter Text, der, hier und da von den gröbsten Fehlern gereinigt, doch fast auf jeder Seite fortfährt, gegen Sinn und Metrum zu sündigen. — Wenn die grössten klassischen Gelehrten bei der Herausgabe der Dramen des Alterthums nicht davor zurtückschreckten, häufig Conjectural-Kritik für die Herstellung des Textes anzuwenden, so verstehe ich nicht, warum ein Herausgeber des Shakespeare — dessen Stücke uns nicht weniger entstellt durch Corruption überkommen sind, als die Meisterwerke der athe-nischen Bühne — zaudern sollte, die Glücklichen der Emendationen zu adoptiren, die seit mehr als anderthalb Jahrhunderten von Zeit zu Zeit durch Männer grössten Scharfsinns, tiefster Gelehrsamkeit vorgeschlagen wurden; — vorausgesetzt natürlich, dass solcher Abweichung vom alten Texte stets Erwähnung gethan würde. Wir haben mehrfache Beispiele, wenn alte griechische Manuscripte unerwartet aufgefunden wurden — unter Anderm bei der Ravenna-Handschrift des Aristophanes — dass sie ein schlagendes Zeugniß für den Werth der Conjectural-Kritik abgaben; und ich zweifle nicht, dass, wenn wunderbarer Weise die Original-Manuscripte Shakespeare's zu Tage kämen, wir in ihnen einen Beleg dafür haben würden, dass die Commentatoren und Kritiker, von Rowe an, in einer bedeutenden Menge von Fällen, die echte Lesart wieder hergestellt haben, nachdem Unwissenheit und Anmaassung der Schauspieler, Schläfrigkeit der Abschreiber, und die Nachlässigkeit der Herausgeber sich verschworen hatten, dieselbe zu zerstören.“

Es ist nöthig, dem Leser die ganze Tragweite obiger Sätze klar zu machen, und ihm zu diesem Zwecke ein Bild der literarischen Persönlichkeit Alexander Dyce's, wenn auch nur in flüchtigster Skizze, zu geben:

Alexander Dyce ist einer von jenen Charakteren, die, nicht geizig nach flüchtigem und glänzendem Erfolge, deshalb nicht Sklaven solchen Erfolges, den ganzen Menschen bei ihren Arbeiten einsetzen; — ein Wort, das häufig mit mehr Leichtfertigkeit als Berechtigung gebraucht wird, wenn man von erfüllter Lebensaufgabe eines Menschen spricht, kommt hier in vollstem Sinne zu seiner Geltung: wir stehen, Dyce gegenüber, allerdings vor einem Manne, der sein Leben einer Aufgabe widmet, und dem sein Weg auf dieser Bahn durch

nichts Anderes vorgezeichnet wird, als durch Das, was ihm im Sinne und in der Entwicklung seiner Aufgabe eine Naturnothwendigkeit, ein Gesetz erscheint. Wenn ein solcher Charakter das Streben langer Jahre als Irrthum bekennt, und sich mit Jünglings-Elasticität der neuen Bahn in die Arme wirft, die sich ihm als die richtige offenbart hat, wenn er vom Saulus zum Paulus wird, so ist das eine für seine Individualität wie für seine Aufgabe gleich gewaltige That, und wir müssen anerkennen, vor einer Erscheinung zu stehen, die in ihrem moralischen Werthe den von ihr vertretenen principiellen Ansichten ein schweres Gewicht in die Wagschaaale legt. —

Es wird nunmehr unsere Aufgabe sein, zu untersuchen, wie unter den Trägern der neuen englischen Text-Kritik die drei oben angedeuteten Parteien vertreten sind, und welcher man, nicht einen Sieg für die Gegenwart vindiciren, wohl aber für die Zukunft prophezeien könne.

• Ich muss hier aufs Neue und Dringlichste wiederholen, was ich beim Eingange in diese Arbeit aussprach: es kann nur die roheste Contour dessen gegeben werden, was diese Blätter, dem Titel der Abhandlung entsprechend, enthalten müssten; das Meiste wolle der Leser ergänzend hinein legen, und sich's genügen lassen, wenn er aus Andeutungen herausfühlt, dass in der Grundlage zu dieser Arbeit dem werthvollsten Materiale und den leitenden Grundsätzen Rechnung getragen sei. — Es versteht sich von selbst, dass es nicht unsere Aufgabe sein kann, jeder in neuester Zeit erschienenen Ausgabe Erwähnung zu thun; wir werden nur die Namen zu nennen haben, die mit irgend einer Entwicklung der Text-Kritik zu identificiren sind, und selbst hier nur die Führer einzelner Richtungen erwähnen können; denn gerade Dasjenige, was ein erfreuliches Zeichen der Zeit ist — die numerisch starke Vertretung jeder Richtung — macht es unmöglich (zugleich allerdings auch unnöthig), alle Diejenigen zu nennen, denen ein, wenn auch zuweilen nur partielles Verdienst für ihre Leistungen zu vindiciren wäre.

In dem oben befindlichen Citat der Dyce'schen Vorrede ist eine Ausgabe genannt, die wir wegen verschiedener Gründe aus der Reihe der übrigen zunächst zu erwähnenden Arbeiten hervorheben müssen. Dyce hat nämlich, meiner Ansicht nach irrthümlicher Weise, der Cambridge-Edition (*The works of William Shakespeare, edited by William George Clark, M. A. and John Glover, M. A. Cambridge and London, Macmillan and Co. — Vol. I—III 1863; Vol. IV, V 1864. Complet in 8 Bänden*) einen Charakter bei-

gelegt, den sie nicht beanspruchen kann und will; sie tritt, wenn ich die Aufgabe, die die Herausgeber sich gestellt haben, recht verstehe, an die Stelle der zu Ende des vorigen Jahrhunderts erschienenen, unter dem Namen der *Variorum-edition* bekannten, als Material des Studiums unentbehrlichen Ausgabe. Diese sammelte nämlich in Form von Noten unter dem Texte (dem Johnson- und Steevens'schen) Alles, was bis dahin an Emendationen und Sinn-Erklärungen Bedeutendes (oder auch Unbedeutendes) veröffentlicht war. Sie gedachte also nicht in die Reihe der „populären,“ der „lesbaren“ Ausgaben zu treten, sondern sammelte das Arbeitsmaterial, vermittelt dessen andere Kräfte in den Stand gesetzt werden sollten, derartige Ausgaben herzustellen. Diese *Variorum-edition* krankt an zwei Hauptmängeln: während sie erstens einerseits vieles Werthlosen Erwähnung thut, lässt sie auf der andern Seite Wichtiges fort; zweitens aber gewährt sie der krankhaften Neigung vieler unter den früheren Kritikern, nicht Noten, sondern Abhandlungen zu schreiben, allzu viel des kostbaren Raumes, und verliert dadurch an Uebersichtlichkeit, was sie, mit zweifelhaftem Werthe, an Vollständigkeit gewinnt.

Dass es in der Absicht der Herausgeber der *Cambridge-edition* gelegen hat, ebenso wie die oben erwähnte Ausgabe, aufs Neue einen Sammelpunkt des überall hin zerstreuten kritischen Materials zu bilden, wird aus folgenden einleitenden Worten ihrer Vorrede klar:

*„The main rules which we proposed to ourselves in undertaking this Edition are as follows:*

*1. To base the text on a thorough collation of the four Folios and of all the Quarto editions of the separate plays, and of subsequent editions and commentaries.*

*2. To give all the results of this collation in notes at the foot of the page, and to add to these conjectural emendations collected and suggested by ourselves, or furnished to us by our correspondents, so as to give the reader in a compact form a complete view to the existing materials out of which the text has been constructed, or may be emended.*

*5. To add at the end of each play a few notes, to explain such variations in the text of former editions as could not be intelligibly expressed in the limits of a foot-note, to justify any deviation from our ordinary rule either in the text or the foot-notes, and to illustrate some passage of unusual difficulty or interest.“*

Bei einer solchen Aufgabe, die sich aus den von uns gesperrt gedruckten Worten am klarsten darlegt, verstand es sich von selbst, dass die Herausgeber in der Wahl für den Grundtext so conservativ wie irgend möglich verfahren mussten, um ihrer Arbeit die historische Bedeutung verleihen zu können, die sie gerade vor anderen auf demselben Gebiete auszeichnen soll. Der Vergleich übrigens mit der vorher erwähnten *Variorum-edition* fällt entschieden zu Gunsten der *Cambridge-edition* aus. Sie ist erschöpfend vollständig in Bezug auf das Material, das man in ihr zu suchen berechtigt ist, und hat hierbei das Verdienst, nur Factisches zu bringen, während sie ihre Spalten nicht mit den vielen langathmigen ästhetischen Raisonnements anfüllt, welche die *Variorum-edition* in ihren späteren Ausgaben bis zu der erschreckenden Stärke von 23 Bänden anschwellen liessen.

In dem unsäglich fleissigen und gewissenhaften Sammeln allen Materials, wie in grosser Belesenheit der Herausgeber, insofern dieselbe sich in der Ausgabe reichhaltig zeigt, liegt der Schwerpunkt der *Cambridge-edition* und ihr Verdienst, das sich in fruchtbringendster Weise und vollstem Maasse erst zeigen wird, wenn sie vollständig erschienen ist. — Der erklärende und emendirende Theil war augenscheinlich von den ebenso befähigten wie für ihre Aufgabe begeisterten Herausgebern für ihr gegenwärtiges Ziel in zweite Reihe gestellt worden; doch ist die Text-Kritik des Shakespeare eine von jenen Beschäftigungen, welche ihren Jüngern nicht gestattet, auf halbem Wege stehen zu bleiben, und so können wir uns von der Begabung und dem Eifer der *Cambridge-editors* noch tüchtige Resultate auch auf dem Gebiete der Erklärung und Emendation versprechen, sobald sie sich in ihrer eigenen Ausgabe das erschöpfendste Material für eine solche Arbeit, die sich sicher immer nur auf der Basis der Text-Vergleichung bewegen kann, bis zum Abschlusse geschafft haben werden.

Da wir schon bei der Besprechung dieser Ausgabe unchronologisch verfahren sind, so glauben wir Recht zu thun, wenn wir im gleichen Sinne noch einen Schritt weiter gehen, und eines Werkes erwähnen, das in verhältnissmässig engem Raume eine bewundernswerthe Fülle des werthvollsten Materials bietet, und von jedem Shakespeare-Kritiker als das wichtigste Hilfsmittel für seine Arbeiten betrachtet werden muss. Wir sprechen von: *William Sydney Walker, a critical examination of the text of Shakespeare, with remarks on his language and that of his contemporaries, together with notes on his plays and poems. 3 vols. London 1860. —*



Nachdem früher schon von derselben Hand eine ausgezeichnete Abhandlung „*On Shakespeare's Versification*“ erschienen war, setzte der Verfasser seine ganze Lebenskraft an dies neue Werk, und es war ihm leider nicht vergönnt, die Arbeit mit eigener Hand zum Abschlusse zu bringen. Er starb, bevor sie erscheinen konnte, und William Nanson Lettsom hat sich das Verdienst erworben, mit einer, des Werkes selbst würdigen Gewissenhaftigkeit es der Oeffentlichkeit zuzuführen.

An diesem Orte, wo wir die uns gestellte Aufgabe falsch auffassen würden, wenn wir statt eines historischen Bildes, das einen allgemeinen Eindruck schaffen soll, sprachliche Einzelheiten aufzählten, die nur da von Werth sind, wo sie in ein System gebracht, das Verdienst der Vollständigkeit für sich vindiciren können, wird es am Gerathensten sein, den Charakter des erwähnten Werkes durch wenige Worte der Lettsom'schen Vorrede zu zeichnen:

*„Throughout his work, he has displayed the results of an exact system of study combined with profound critical sagacity, and in all his steps we may observe the influence of perfect candour and undeviating impartiality. His researches are so extensive, his inquiries so skilfully conducted, and his opinions so powerfully supported, that, whenever his works are studied thoroughly, we may look for a general revolution in the character of Shakespearian criticism. His volumes certainly contain materials for a completely new text of Shakespeare.“*

Um dem Leser einen annähernden Begriff von der Vielseitigkeit und Gründlichkeit der Walker'schen Arbeit und von ihrem Charakter überhaupt zu geben, sei mir ausserdem noch gestattet, einen kurzen Auszug der einzelnen Abschnitte nach flüchtigster Wahl vorzuführen. Die beiden ersten Bände behandeln in 120 Artikeln unter vielem Andern z. B. Folgendes:

*„Verse mistaken for prose, and the converse — Arrangement of words, natural, but grammatically irregular — Inaccurate use of words in Shakespeare — Double negative — Lines lost in Shakespeare — Inversion of the indefinite article — Occasional licences of rhyme, more especially as regards the interchange of m and n — Peculiar construction with the adjective — Adjectives in ive used in a passive sense — Adjectives in able and ible used in active sense — Spirit a monosyllable — Littlest; gooder and goodest; badder and baddest — Entreates for entreaties — Your misprinted for our — Words omitted in the first folio — On treasure and pleasure as trisyllables — Derivation of certain proper names in Shake-*

*speare — The abstract for the concrete — Predicates, which properly indicate effect, employed to express cause — The genitive case singular, and the nominative and genitive cases plural, confounded — Heaven used as plural — Like in the sense of as — Speeches assigned in the folio to wrong characters — Transposition of words — Omissions in consequence of absorption“ — etc. etc.*

Ich glaube, dass diese Aufzählung (wenn man bedenkt, dass jeder Abschnitt alle ihm zugehörigen, im Shakespeare vorkommenden Beispiele nebst kritischer Zuthat enthält!) genügt, um den Leser ahnen zu lassen, vor welcher Arbeitsmacht er in diesem Werke steht, und welche ein Leben entsagendster Thätigkeit sich da entfaltet! — Während sich so die beiden ersten Bände des Gründlichsten mit Dem beschäftigen, was die Shakespeare'sche Sprach- und Versweise (sei sie nun dem Dichter allein, oder seiner Zeit eigenthümlich) speciell charakterisirt, und in vielen Fällen zu einer noch unerschöpften Quelle fleissigster Forschung, ja oft vollster Rathlosigkeit gemacht hat, wendet sich der dritte Band der Emendation zu, und leistet, während hier wie in dem ganzen Werke ein seltner Geist der Bescheidenheit athmet, auch auf diesem Gebiete höchst Anerkennenswerthes. Wenn man Eins an diesem Theile der Arbeit aussetzen will, so möchten es die Folgen einer all zu grossen Neigung für Symmetrie im Versmaasse sein. Walker übersieht vielleicht, dass oft eine hohe poetische Gewalt in der unterbrochnen Rede liegt; dass es psychologisch unrichtig ist, die Zunge nach strengem Maasse reden zu lassen, während Geist und Gemüth, jedem Gesetze der Form trotzend, gleich einer Sturzsee Alles mit sich fortreissen. Ein etwas penibler Sinn für Ordnung veranlasst ihn deshalb häufig, die fünffüssigen Jamben militairisch aufmarschiren zu lassen, so dass wohl hin und wieder der Fall eintreten mag, dass soldatische Strenge sich an dem Resultate der Arbeit mehr erfreuen könne, als das feine Gefühl dichterischen Verständnisses. — Doch dieses soll um so flüchtiger berührt sein, als es ja nicht dem wichtigsten Theile der Walker'schen Arbeit zu nahe tritt, die jedenfalls in den beiden ersten Bänden zu suchen ist. —

Wir sind nunmehr im Stande, an die eigentlichen Shakespeare-editors der neueren Zeit heranzutreten, und zu untersuchen, welche Stelle sie im Sinne der Text-Kritik einnehmen, und was sie zur Förderung derselben beigetragen haben. Indem wir den höchst verdienstlichen Reed, der sich durch gründliche Bearbeitung des Johnson-Steevens'schen Textes Anerkennung erworben hat, deshalb noch zur früheren Periode zählen, wird es nicht fehl gegriffen

sein, wenn wir folgende Namen englischer Text-Kritiker als die Träger und Repräsentanten der neuen Aera nennen: Singer, Knight, Collier, Dyce, Grant White, Halliwell, und Staunton.

Sprechen wir unter Diesen zunächst von Halliwell, da der Schwerpunkt seiner Thätigkeit nicht auf dem Gebiete der Text-Kritik zu suchen ist. Er gehört zu der verdienstlichen Klasse von Gelehrten, welche hauptsächlich das, wenn wir so sagen dürfen, archäologische Material für das Shakespeare-Studium gesammelt und gesichtet haben, und ich glaube, wir erweisen ihm eine wohl verdiente Ehre, wenn wir ihn einen der fleissigsten, gewissenhaftesten und in seiner Gelehrsamkeit vielseitigsten Arbeiter auf dem Shakespeare-Gebiete nennen. Sein *Dictionary of archaic and provincial words* hat sich ebenso wie eine Reihe von Monographien und Ausgaben früherer Drucke in den Veröffentlichungen der *Shakespeare-Society*, gerechte Anerkennung erworben, und seine Shakespeare-Ausgabe, die am reichsten und glänzendsten von allen ausgestattete, trägt denselben Stempel gewissenhaften Fleisses, der all' seine Arbeiten charakterisirt. Ich glaube nicht, dass er seinen Ehrgeiz darin sucht, mit den eigentlichen Text-Kritikern zu concurriren, und so können wir es ohne Scheu aussprechen, dass seine Ausgabe auf diesem Gebiete nicht von maassgebender Bedeutung ist. —

Samuel Weller Singer's Ausgabe, „*with notes, original and selected*,“ London 1826, steht im Gegensatze hierzu ganz auf dem Boden der neuen Text-Kritik. Er zählt, wenn wir die oben schon gebrauchte Partei-Scheidung der Kritiker hier aufs Neue anwenden wollen, zur demokratischen Seite, soweit von den emendirenden Theilen seiner Ausgabe die Rede ist. Er hat in denselben ein geringeres Gewicht auf die ersten Quellen, oder richtiger gesagt auf die Form gelegt, in der dieselben uns überkommen sind, und es war ihm statt dessen von näherliegender Bedeutung, subjectiv dem a priori von ihm vorausgesetzten Gedanken des Dichters die passende und geläufige Form unterzulegen. Wir stehen hier vor einem jener Conflikte, in denen sich das früher Gesagte schlagend bewahrheitet, dass nämlich den richtigen Weg in der Text-Kritik nur die liberale Partei eingeschlagen habe, und dass, wie wir an einer andern Stelle sagten, nur der Philolog als Kritiker etwas leisten könne, der zugleich Aesthetiker, nur der Aesthetiker, der zugleich Philolog sei.

Es wird hier der Ort sein, unsere Ansicht darüber auszusprechen, wie der Kritiker sich einer corruptirten Stelle des Textes

gegentüber zu verhalten habe, wenn er ihre Reinigung anstrebt, und wenn er durch Vergleichung aller äusseren Zuthat (hauptsächlich Aehnlichkeit von Schriftzügen, Aehnlichkeit im Klange verschiedener Worte, Gewohnheiten der früheren Sprache u. dgl.) an den Punkt gelangt ist, wo er über die Form hinweg dem Geiste des Dichters sich nähern soll.

Da ist es, wo die Thätigkeit des Kritikers nicht mehr ausreicht, da muss die eigene dichterische Begabung des Kritikers die Leitung übernehmen, und wo sie fehlt, da möge man die Feder ruhen lassen. Nicht als ob wir meinten, dass Shakespeare der poetischen Fähigkeiten seiner Jünger bedürfte, aber diese bedürfen ihrer, um sich vermittelt derselben in das Seelenleben des Dichters, in die Individualitäten seiner Gestalten hineinversetzen zu können. Denn nur aus der Gesamtbedeutung einer solchen Gestalt heraus lässt sich in ihren Worten Das ergänzen, was die Zeit uns zerstört hat. Wer nicht gleichsam über die Schulter hinweg dem Dichter auf's Heft und in das Herz zu blicken vermag; wer nicht, dem Bedürfnisse nach, rasch wechselnd nun mit Othello, nun mit Julien fühlen, dann wieder Imogen oder Macbeth sein kann — der steht dem Dichter in seinem eigentlichen Sein zu fern, als dass er Bedeutendes für die Läuterung des Textes thun könnte, wenn es dazu noch anderer Thätigkeit als der des Grammatikers bedarf.

Solcher Gestalten giebt es — trotz der numerisch grossen Zahl der Thätigen — unter den Shakespeare-Kritikern sehr Wenige; und wenn wir aus früherer Zeit nur Einem, Theobald nämlich, diese Begabung vindiciren können, so werden wir im Verlaufe unserer Untersuchung finden, dass die Zahl, bis auf die Neuzeit her, sich nicht sehr vermehrt.

Singer fehlt diese Fähigkeit, in der unser Schlegel z. B. in hohem Grade excellirte, vollständig, und je weniger sie Jemand besitzt, desto gefährlicher sind seine Emendationen. Singer's Shakespeare-Ausgabe wird daher ihren Werth für die Kritik nur in der theilweisen Benutzung zu suchen haben, die Andere, Berufenere ihr zu Theil werden lassen; doch darf ihm eine andere Anerkennung nicht vorenthalten werden, die nämlich, der Herausgeber eines gut angeordneten, gereinigten und sehr „lesbaren,“ daher sehr populär gewordenen Textes zu sein.

Der Folgende unter den oben Genannten, Knight, der bekannte Herausgeber der *Pictorial-edition* hat lange Zeit durch die grosse Verbreitung seiner verschiedenen Ausgaben den nachtheiligsten Einfluss ausgeübt. Wir wollen seinen Verdiensten und

seiner Gelehrsamkeit auf anderen Gebieten nicht zu nahe treten; seine *Studies of Shakespeare* sind ein fleissiges, achtungswerthes Werk — als Kritiker aber gehört er zu den schlimmsten Erscheinungen, da es keinen Druckfehler, keine Auslassung, keine Text-Verstümmelung der alten Drucke giebt, die er nicht gern als ein unnahbares Heiligthum conservirt hätte. — Die gewaltige Zeit aber ist über ihn hinweggegangen und hat ihn für die Geschichte der Text-Kritik des Shakespeare zu einer vorstündfluthlichen Erscheinung gemacht.

Eine bedeutendere und vielseitigere Gestalt ist der nächste in jener Reihe, J. Payne Collier. Hätte dieser Mann nie ein Stück Shakespeare's, kritisch bearbeitet, veröffentlicht — er würde durch seine übrige Thätigkeit dennoch zu den hervorragendsten, unentbehrlichsten Erscheinungen der englischen Literatur-Geschichte zu rechnen sein. Mit einer Arbeitskraft, Gewissenhaftigkeit und Gelehrsamkeit ausgestattet, wie sie nicht nur auf diesem Gebiete, sondern überhaupt selten sind, hat er ein langes Leben den Zielen einer Begeisterung geopfert, die schon durch ihre Anregung fruchtbringend sein muss. Unter den 44 Veröffentlichungen der *Shakespeare-Society* (eigentlich 48, von denen aber 4 nur Miscellanea enthalten) sind genau die Hälfte, nämlich 22, von ihm bearbeitet. Er und Dyce, von dem bereits oben gesprochen ist, und dessen wir auch später noch Erwähnung thun werden, haben sich das grosse Verdienst erworben, ein für das Shakespeare-Studium, wie überhaupt für die Literatur-Geschichte höchst wichtiges, unentbehrliches Material — Werke der vor-Shakespeare'schen Zeit, wie seiner Zeitgenossen — in kritisch gereinigten Ausgaben dem grossen Leser- und Gelehrtenkreise zugänglich zu machen. Noch heute finden wir Collier's Namen auf Monographien und in Journalen stets als den Vertreter einer unermüdlichen Thätigkeit in gleicher Richtung. Ihm war es gestattet, die Schätze der Devonshire'schen Bibliothek für seine wissenschaftlichen Zwecke zu benutzen, und er hat es in fruchtbringendster Weise gethan. Dies nur eine flüchtige Andeutung seiner stets durch die echte Begeisterung für das Ziel getragenen Thätigkeit.

Gehen wir nun aber zu Collier, dem Shakespeare-Kritiker über, so stehen wir wieder vor grossen und gewichtigen Leistungen. In den Jahren 1842 bis 1844 erschien die erste Auflage seiner Ausgabe: *The works of William Shakespeare. The text formed from an entirely new collation of the old editions: with the various readings, notes, a life of the poet, and a history of the early english*

*stage. By J. Payne Collier, Esq. F. S. A. In eight volumes. London.*“ Eine für das Studium der englischen dramatischen Literatur und Kunst höchst wichtige und allgemein anerkannte Arbeit war dieser Text-Kritik vorangegangen, nämlich seine „*history of english dramatic poetry and the stage*,“ von der sich ein kurzer Auszug in der Einleitung zu seinem Shakespeare befindet.

Was Collier's Bedeutung als Kritiker betrifft, so ist es zu beklagen, dass nicht überall Fleiss, Wissen und Begabung gleichen Schritt halten. Als seine Ausgabe erschien, stand sie als werthvolles, mit eben so grosser Wissenschaftlichkeit wie Gründlichkeit ausgestattetes Material für das Studium des Dichters, für die Neuzeit unerreicht da, und würde diese Stellung auch heute noch einnehmen, wenn ihr nicht andere Ausgaben gefolgt wären (ich nenne hier nur Dyce und die *Cambridge-edition*), die sie entbehrlich machen. Collier gehörte prononcirt der conservativen Partei an, und stützte sich unbedingt auf die alten Ausgaben, indem er nur wenigen Emendationen neueren Datums Anerkennung zollte. — Es lässt sich aber, wie wir früher schon erwähnten, Pietät für die ersten Drucke mit objektiver Berücksichtigung der emendirenden Thätigkeit sehr wohl vereinigen, und hier treffen wir auf den Punkt, der Collier's beklagenswerth schwache Seite berührt. Wie Tasso vom Antonio sagt:

„Doch — haben alle Götter sich versammelt  
Geschenke seiner Wiege darzubringen;  
Die Grazien sind leider ausgeblieben,  
Und wem die Gaben dieser Holden fehlen,  
Der kann zwar viel besitzen, vieles geben,  
Doch lässt sich nie an seinem Busen ruhn.“

so müssen wir, dies auf unser Gebiet anwendend, erklären, dass in der Text-Kritik alles Wissen, alles Forschen — eine so gewaltige Macht es ist — zu keinem fruchtbringenden Resultate führt, wenn es nicht verwachsen und zugleich geleitet ist von der natürlichen Begabung zur Kritik. Es ist dies ein undefinirbares Talent, ein Instinct, den die Natur allerdings oft dahin vergeudet hat, wo er wegen mangelnden Wissens und Fleisses nur schädlich wirkt; der aber, wie zum Athmen die Luft, nöthig ist, wenn die Kritik im Sinn und Geiste eines Dichters thätig sein soll.

„Wenn die Könige baun, haben die Kärner zu thun,“ und so kann man Kärner in dieser Deutung Jene nennen, die ohne Sichtung zusammentragen, was sie an Material auf ihrem Wege finden,

ohne zu prüfen, was werthvoll, was verwerflich sei. Die „Könige“ bauen dann, und benutzen mit hellem Blicke, was Jene an brauchbarem Materiale zusammengeführt haben. Solche Könige sind die mit kritischem Talente begabten Herausgeber, und zu ihnen gehört Collier nicht!

Dieses Urtheil über ihn war nicht so allgemein, bevor er ein Buch veröffentlichte, das dazu bestimmt war, eine übergrosse Aufregung auf dem Gebiete Shakespeare'scher Text-Kritik in weitesten Kreisen hervorzurufen. Im Jahre 1853 erschien als Supplement-Band zu seiner Ausgabe ein Werk folgenden Titels: *„Notes and emendations to the Text of Shakespeare's Plays, from early manuscript corrections in a copy of the folio 1632, in the possession of J. Payne Collier etc.“*

Das Vorwort berichtete hieüber, dass das mit handschriftlichen Correcturen durchweg versehene Exemplar bei einem Antiquar gefunden worden sei, und durch den Charakter der Handschrift selbst wie durch andere Zeichen auf ein Alter des Correctors hinweise, das bis in die nächste Nähe Shakespeare's hinein rage. — Solcher handschriftlichen Aenderungen, nach Collier's Behauptung von einer und derselben Hand herrührend, sollte das Buch mindestens 20,000 enthalten; natürlich Interpunktionen, Regie-Angaben und dergleichen kleine, oft aber sehr wichtige Correcturen mitgezählt.

Dies Zahlenverhältniss wies schon auf eine langjährige, höchst gewissenhafte, jedenfalls mühselige Arbeit, also auch auf einen, damit zusammenhängenden ernstesten Zweck; wenn man nun noch in's Auge fasste, dass der Corrector möglicherweise Shakespeare selbst auf der Bühne, oder wenigstens diese noch ganz vom Geiste und den Intentionen des Dichters imprägnirt gesehen haben könnte; wenn Dem hinzutrat, dass die Correcturen an vielen Stellen von grossem Scharfsinne zeugten, an vielen anderen mit Dem übereinstimmten, was in späterer Zeit von den grössten Shakespeare-Kritikern als die richtige Lesart einer corruptirten Stelle vorgeschlagen war — so konnte es nicht Wunder nehmen, dass diese Erscheinung des „alten Correctors,“ — wie er seitdem genannt wird, da eine nähere Bezeichnung seiner Person nie gelang — die allgemeine Aufmerksamkeit in einer irritirenden Weise in Anspruch nahm, und dass es nicht lange währte, bis das Feldgeschrei „hie Welf — hie Waibling“ die Shakespeare-Kritiker scharf in zwei Parteien trennte. Doch freut es mich, hierbei erklären zu können, dass damals schon in einer deutschen Arbeit der einzig richtige Standpunkt leidenschaftslos in folgenden Worten gewahrt wurde: „Eines stellt sich nach all' Diesem

jedoch als unabweisbare Thatsache heraus: dass nämlich der Corrector keine absolute Autorität ist, und somit für jede der von ihm gebrachten Aenderungen der strengen Kritik gegenüber Rechenschaft ablegen muss; so wie diese nicht nur das Recht, sondern die Pflicht hat, eine jede Emendation, die nicht der genauesten Prüfung stichhaltig ist, auf das Entschiedenste zurückzuweisen.“

Wie stellte sich nun Collier diesem Funde gegenüber? Sein Verfahren lässt sich nicht anders erklären, als dass man es wie einen intellectuellen Opiumrausch ansieht. — Plötzlich warf er Alles über den Haufen, was ihm bis dahin heilig gewesen war; jede Aenderung des Correctors (und es gab deren eine Unzahl, die unsäglich albern und unvernünftig waren) war ihm ein Evangelium, und er liess keine Gelegenheit vorübergehen, wo er seinen früheren Irrthum bekennen und zu Gunsten der neuen Lehre in einer Form abschwören konnte, die deutlich an den Tag legte, wie sehr er, dem neuen Wissen gegenüber, das alte Wissen verachtete. — So weit war die Sache, wenn man will, persönlich, und Collier hatte höchstens seinen Credit als Kritiker untergraben; schlimmer wurde sie, und nahm einen fast fraudulösen Charakter an, als in einer demnächst erscheinenden einbändigen Ausgabe des Shakespeare alle Aenderungen des Correctors, ohne irgend welche Druck-Auszeichnung im Text, ohne irgend welche Aufklärung in Form von Noten, aufgenommen wurden! —

Der alte Corrector hatte sich unter den Fachmännern nicht vieler Freunde zu rühmen, und hat dieses Resultat wohl weniger dem Inhalte des Supplement-Bandes, als der Form zuzuschreiben, in der sein Herausgeber mit ihm auftrat. Hätte dieser für ihn nicht die Verehrung einer authentischen Quelle vindicirt, sondern ihn alle die Chancen laufen lassen, denen sich jeder Conjectural-Kritiker aussetzt, so würde das Material sehr bald gesichtet, und die überreiche Spreu von dem, trotzdem reichen Goldwerthe getrennt worden sein; da er aber für Alles Huldigung verlangte, wurde zunächst Alles verworfen, oder wenigstens mit feindseligem Misstrauen angesehen.

Die „*Notes and Emendations*“ haben eine solche Fluth von Gegenschriften in Büchern und Journalen hervorgerufen, dass es eine Unmöglichkeit wäre, hier derselben auch nur annähernd vollständige Erwähnung zu thun, selbst wenn dies für uns von Bedeutung wäre. Es genüge die Thatsache, dass vorläufig jeder der Shakespeare-Herausgeber gegen die Anerkennung des vom alten Corrector Dargebrachten protestirte. Der erste in der Reihe war Singer, der



der Sache vielleicht mehr genützt haben würde, wenn er bei seiner Opposition sich einer würdigeren Form bedient hätte, und der Richtung treu geblieben wäre, die er in seiner Ausgabe des Shakespeare vertreten hatte.

Ebenso war in den Augen des Publikums vielleicht auch die Bedeutung des Dyce'schen Verdicts zu Ungunsten des „Angeklagten“ in ihrer Wirkung um etwas geschwächt, weil man in ihrer Form den Abglanz einer Gereiztheit finden wollte, die ihre Entstehung in literarisch persönlichen Konflikten zwischen beiden Männern suchen musste. — Kurzum, es trat eine Bestätigung der alten Lehre von der Action und Reaction ein; nachdem ein Buch von Hamilton *„an inquiry into the genuineness of the Manuscript corrections etc.“* erschienen war, welches Collier der absichtlichen Fälschung so gut wie anklagte, musste sich im Urtheil vieler leidenschaftsloser Männer von Fach eine Opposition zu Gunsten Collier's entwickeln, die an Kraft um so mehr zunahm, als Das, was die Sympathie zu sehen wünschte, der Verstand sehen musste. Die Anklage also, oder der Verdacht, scharf formulirt, behauptete (und illustrierte sich durch Facsimilia), Collier habe selbst die Aenderungen, noch dazu in der Handschrift einer früheren Zeit, in ein Exemplar der zweiten Folio hineingetragen, um, wie Macpherson, Ireland oder Simonides, die gelehrte Welt zu hintergehen. Nun genügen aber wenige Worte, um diesen Verdacht in ein Nichts aufzulösen: erstens hat Collier, wie oben schon erwähnt wurde, seinen Credit als Text-Kritiker untergraben, indem er für die Arbeit des Correctors Alles aufgab und verleugnete, wofür er bisher gekämpft hatte; und so schneidet Keiner in sein eigenes Fleisch, um der gelehrten Welt ein Schnippchen zu schlagen. Zweitens aber hat die Kritik, nachdem die Sturmeswogen der ersten Aufregung sich gelegt hatten, und der Corrector jeder authentischen Bedeutung entkleidet war, in seiner Arbeit doch soviel des echten Goldes gefunden, dass ihm, trotz all' seiner Fehler, all' seiner Wiederholungen, doch ein Platz neben den scharfsinnigsten, glücklichsten Conjectural-Kritikern nicht vorenthalten werden konnte. Es wäre aber ein seltsames und ganz neues Hazardspiel mit schriftstellerischem Ruhme gewesen, wenn der Shakespeare-Herausgeber Collier sich als einen unfähigen, kritiklosen Arbeiter hingestellt hätte, um dem Shakespeare-Corrector Collier den Weg über sich hinweg in die erste Reihe der Conjectural-Kritiker zu bahnen! Nein! Mag immerhin eine Fälschung vorliegen — Collier war dann jedenfalls der am Meisten Betrogene! Und er ist dafür, dass er sich täuschen

liess, all' zu schlimm durch Schmähungen bestraft worden, vor denen ihn seine Vergangenheit als Gelehrter wohl hätte schützen sollen!

Der grösste Thor indessen war der Corrector selbst, der — vielleicht um ein Spiel — einen berühmten Namen, einen Namen verscherzt hat, welcher so lange gelebt hätte, wie es eine Shakespeare-Kritik geben wird; denn er ist eine Macht auf dem Gebiete der neuen englischen Conjectural-Kritik, welche mit einem Sprunge Alles hinter sich zurück gelassen hat, was in neuer Zeit auf diesem Gebiete vorwärts strebt, und der sich kein Kritiker entziehen kann, wenn er nicht seine eigene Unfähigkeit dadurch bekennen will.

Mit den Leistungen dieses Correctors fängt die Reihe Derer an, welche in der Neuzeit auf wirklich productive Weise im Reiche der Text-Kritik thätig gewesen sind. Unter Diesen stellt sich, seiner ganzen Bedeutung nach, Dyce in die erste Reihe. Wir haben seine Leistungen bereits charakterisirt: die kritischen Ausgaben der vor-Shakespeare'schen Dramatiker, die Polemik gegen Collier (in Bezug auf dessen Shakespeare-Ausgabe, wie auf den Corrector), der sich eine energischere gegen Knight anschloss, und seine eigenen Ausgaben unseres Dichters. Die unterscheidenden Grundzüge beider haben sich in dem oben angeführten Abschnitte aus dem Vorworte zur zweiten dargelegt und darin eben tritt auch seine Bedeutung für die Zukunft der hier behandelten Wissenschaft zu Tage. Wenn Knight und Collier ihre Bedeutung durch ihren Cultus des alten Textes eingeblüsst haben, weil ihnen eben individuelle Bedeutung für dieses Fach fehlte, so verdankt Dyce es seinem kritischen Geiste, dass seine Uebergangs-Periode conservativer Natur ihm nur förderlich für die weitere Bahn war. Er ist, wenn ich so sagen darf, eine fast ideale Erscheinung auf kritischem Gebiete, in sofern er Theile von all' Dem in sich vereinigt, was, zusammen gefasst, den Kritiker macht: classische Bildung, gründlichstes und vielseitigstes Wissen, daraus hervorgehende Achtung vor den Quellen-Autoritäten; auf der andern Seite hinreichende Objectivität, um sich in die Gebilde des Dichters hineinleben, hinreichende poetische Schöpferkraft, um das so in sich zum Leben Erstandene nach aussen hin gestalten zu können. Mit solchem Materiale musste ein langes Leben eisernsten Fleisses auch ein dieses Lebens würdiges Resultat bringen, und ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, dass Dyce als Kritiker sich wohl mag Fehler, Irrthümer, Auslassungen haben zu Schulden kommen lassen, dass er nichts desto weniger aber der erste, gewaltigste Führer für die ganze fernere Text-Kritik.

dass er, um ein zutreffendes englisches Wort zu gebrauchen, der echte „standard-editor“ des Shakespeare sei! Er hat die Läuterung des Shakespeare-Textes so weit geführt, hat ganz besonders für dieselbe so maassgebende Bahnen vorgezeichnet, dass nur noch weiter aus- und bis an's Ende zu führen ist, was und wie er begonnen und angedeutet hat. —

Als sein würdigster Jünger auf dieser Bahn schien sich ihm ein höchst talentvoller Autodidact anschliessen zu wollen, der mit seinem ersten Werke sich gleich in die Reihe der tüchtigsten Kritiker stellte. Wir nennen Richard Grant White, dessen *„Shakespeare's Scholar: being historical and critical studies of his text, characters, and commentators, with an examination of Mr. Collier's folio of 1632“* im Jahre 1854, also 3 Jahre vor Dyce's Ausgabe des Shakespeare erschien, trotzdem dessen Jünger, da er, gleichsam sein Johannes, ihm und dem Principe der Kritik, das durchaus Dyce's Stempel trägt, nur den Weg gebahnt hat. Dieser war schon, als im gleichen Jahre mit White's Werk seine *„Remarks on Mr. J. P. Collier's and Mr. C. Knight's editions of Shakespeare“* erschienen, die ausgebildete kritische Macht, was das Material betraf; die für die Erhaltung dieser Macht nöthige äussere Anerkennung hatte damals schon Wurzel geschlagen, wuchs aber gewaltig, nachdem der Shakespeare erschienen war. — Diese anachronistische Stellung, die ich den beiden Kritikern gebe, wird sich noch mehr durch das Obige dann erklären, wenn ich ein anderes, so eben ausgesprochenes Wort gerechtfertigt haben werde, das, scheinbar ein Tadel, nur Lob enthalten und gerade als Dasjenige bezeichnet werden sollte, was Grant White eine besondere und bedeutungsvolle Stellung im Kreise der Kritiker und für die Kritik gab. — Ich nannte ihn einen Autodidacten, und hatte dabei natürlich nicht seine sonstige Stellung als Gelehrter, oder die zu diesem Ziele durchlaufene Bahn im Auge, sondern nur die Art, wie er an den Shakespeare herangetreten, wie er dessen Kritiker geworden ist. Dieser Art nämlich hat er es, meiner Ueberzeugung nach, zu danken, dass er eine bedeutende Erscheinung geworden ist, und wir wollen ihn selbst reden lassen, um aus seinem Munde Das zu hören, was ich als den Beleg dafür auführen möchte. Da der Inhalt nicht nur für uns wichtig, sondern die Form auch ungemein reizend ist, so werde ich etwas ausführlich im Citate sein. In der ersten Einleitung seines Buchs, in der „*prefatory letter to George William Curtis, Esq.*“ sagt er:

„*Though never one of those who devote their social hours to trumpeting their admiration of him who wrote for all time, yet having*

been, as you have already seen, his devoted student at so early an age as to be unable to remember when I first began to muse and ponder with wondering delight upon his pages, it was inevitable that love should grow with knowledge, admiration with the capacity to apprehend, and reverence with the gradually acquired ability to compare his mind with those of the others who are called great in literature. But what I first esteemed a misfortune I now regard as one of the happiest circumstances of my intellectual life: — my Father's bookshelves were guiltless of an annotated copy, and I read Shakespeare pure and simple, — that is, in a state as nearly approaching purity as the mere text of Mr. Singer's edition gave it to me. A copy of the small Chiswick edition in one volume, bought with the savings of my own slender stock of pocket money, kept in my own room, carried with me to the country during my school vacations, read by surreptitious candle-light when I was supposed to be asleep, was, through boyhood to youth, through youth to manhood, my companion and my constant joy. You will pardon the egotism, for you will see, if you do not already, that it is necessary.

Thrown as I continually was among those who were men of scholarship, even if not professional or literary men, you will wonder, perhaps, how I avoided reading or talking Shakesperian criticism. It was thus. I had heard much said of the wonderful learning and ability which had been brought to the illustration of Shakespeare; and discovering that such eminent names as those of Pope and Johnson were enrolled in the list of his editors and commentators, I looked forward to the perusal of these writings with delightful anticipations. At last, in my Freshman year, I picked up a volume of an annotated edition in the room of a classmate: — the edition, I think, was one called Reed and Johnson's by its American publishers. I opened it eagerly and looked for the comments. The surprise and disappointment with which I read them, I will not undertake to tell you. I found them to consist, not of expansions or illustrations of Shakespeare's thought or analysis of his characters, but of attempts to illuminate passages which had always been to me as clear as noon-day, or cold and pragmatic approval or censure of works which I thought should be spoken of only with enthusiastic admiration, tempered with reverence. Nearly all the comments, whether right or wrong, irritated me equally; for nearly all of them seemed to me to be superfluous and therefore insulting. But I reflected that I was but a College boy, and that these were the great Dr. Johnson, the learned Bishop Warburton, or the great poet Pope, or the „very ingenious“

*contemporaries and friends of those eminent men; and feeling that respectful consideration for their eminence became me, I read on for half an hour in various parts of the volume, until I came to Johnson's closing remarks upon Cymbeline, in which he speaks of „the folly of the fiction, the absurdity of the conduct,“ etc., and finishes by pointing out the „unresisting imbecility“ of the work. This was too much for me: shocked, wounded, repelled, with a sense of personal wrong I flung the book aside, and mentally registered a solemn vow never to read again a criticism or comment of any kind upon Shakespeare's works.“*

Mit dieser Naivetät poetischen Empfindens ging Grant White an seine erklärende Arbeit, und man kann ihn, jenen „*very ingenious contemporaries*“ gegenüber nicht besser und ehrenvoller charakterisiren, als durch die Worte:

„Und was kein Verstand der Verständigen sieht,  
Das thut oft in Einfalt ein kindlich Gemüth.“

Er kam, weil er mit Kindesreinheit an's Werk trat, in das Himmelreich des geistigen Verständnisses, während die „Gelehrten,“ die „Reichen,“ als Kamele vor dem Nadelöhr stehen blieben. Er hat durch seine schlichte und klare Darlegung des Sinnes vieler Stellen im Shakespeare eine Unmasse des traditionellen kritischen — oder richtiger unkritischen — Wustes werthlos gemacht, und dem verdienten Vergessen überantwortet! Seine Stellung den Aenderungen des alten Correctors gegenüber war die durchaus angemessen objective, wie sie in unserer früheren Deduction als nothwendig dargestellt ist, und wenn wir Dem noch hinzufügen, dass sein Buch reich an scharfsinnigen Zügen der Conjectural-Kritik ist, so ist es begreiflich, dass man mit grosser Spannung seiner Ausgabe des Shakespeare entgegensah. In den Jahren 1862 und 1863 erschien seine zwölfbändige Ausgabe in Boston mit der Bezeichnung: „*the plays edited from the Folio of 1623, with various readings from all the editions and all the commentators, notes, introductory remarks, a historical sketch of the text, an account of the rise and progress of the english drama, a memoir of the poet, and an essay upon his genius.*“ Der erste Band, welcher die versprochenen Prolegomena enthalten soll, ist noch nicht erschienen, doch kann uns dies nicht verhindern, ein Urtheil über die kritische Arbeit zu fällen. Der Titel zeigt uns, dass der Herausgeber den früher ausgesprochenen Entschluss, „*never to read again a criticism or comment of any kind upon Shakespeare's works,*“ aufgegeben hatte. Ob zu Nutz und From-

men seiner Bedeutung als Shakespeare-Kritiker, werden wir bei näherer Beleuchtung sehen.

Der tüchtige und siegreiche Führer eines Frei-Corps oder eines Trupps von Guerillas ist darum noch nicht befähigt, der commandirende General einer Armee zu sein; dazu bedarf es einer Klarheit des Blicks, einer Sicherheit, über grosse Massen zu verfügen, eines Talents zur Disposition, deren der Guerilla-Chef leicht entbehren kann; seine Grösse liegt im Kleinen, und im grossen Erfolge des Kleinen. Die Unbefangenheit und Sicherheit, welche White besass, als er, ein „*College boy*,“ ohne Vermittelung direct an Shakespeare herantrat, verwirrte sich ihm, ging ihm verloren, als er den Dichter durch das Objectiv der an ihm geübten Kritik betrachtete, und für den Reichthum, den er an solcher Kenntniss sich erwarb, ward er ärmer an ursprünglich genialer und selbstständiger Auffassungsfähigkeit. Er ist in seinem Shakespeare zurückgegangen, was Naivetät des Verständnisses betrifft, und die von ihm geschmähten Kritiker haben sich gerächt, indem sie ihm dieselbe Krankheit einimpften, die es früher machte, dass er vor ihnen zurückschreckte.<sup>1)</sup> Wenn nun nichts destoweniger ge-

<sup>1)</sup> Sei in aller Flüchtigkeit ein Beispiel angeführt: In der zweiten Replik des Jago im Othello (Akt I. Scene I) stehen folgende Worte, die ich literatim der 1. Folio nachdrucke:

„ . . . . . *For certes, jaies he,  
I haue already chose my Officer. And what was he?  
For-footh, a great Arithmatician,  
One Michaell Caffio, a Florentine,  
(A Fellow almojt damn'd in a faire Wife)  
That neuer set a Squadron in the Field,  
Nor the deuision of a Battaile knowes  
More then a Spinster.“*

Die fünfte Zeile obigen Citates weckte die emendirende oder erklärende Thätigkeit aller Kritiker. Diejenigen, welche die alte Lesart festhielten, suchten Beziehungen auf Bianca darin, Andere änderten „*wife*“ in „*life*“, oder in „*wise*.“ Die Gründe findet Jeder, der sich dafür interessirt, in der *Variorum-edition*; es würde hier zuviel Raum einnehmen, sie aufzuführen. — Auf so schwachen Füßen nun auch alle Erklärungen oder Aenderungen stehen, (da keine von ihnen die Zeile so herstellt, dass sie im Zusammenhange mit dem Uebrigen sagt, Othello habe einen schlechten und unerfahrenen Offizier, einen unmännlichen Mann zu seinem Lieutenant gemacht) — die schwächste von allen (wenn wir Tieck's ebenso empörende wie absurde Erklärung ganz unberücksichtigt lassen) ist doch die, welche „*wife*“ in „*wise*“ verwandelt; und diese hat Grant White nicht nur angenommen — dazu hatte er ein Recht! — aber er

sagt werden muss, dass sein *Shakespeare's-Scholar* die Erwartung auf fernere Arbeiten so hoch spannte, dass immerhin noch Ausgezeichnetes übrig bleibt, wenn jene auch nicht ganz befriedigt wurde; wenn wir demnach durchaus das Zugeständniss machen können, dass Richard Grant White's Shakespeare mit zu den besten Ausgaben gehört, die existiren, ja, dass er Dyce am Nächsten stehe, so rechtfertigt sich durch das von uns Dargelegte — wenn dies überhaupt richtig ist — jenes obige Wort, das ihn den Jünger Dyce's nennt; denn der Meister ist durch die Berührung mit all' dem Studien-Material gegangen, ohne seine Selbstständigkeit, seine Objectivität zu verlieren! — Scheiden wir von White indessen mit der Ueberzeugung, ihn selbst in späteren Ausgaben auf der Meisterhöhe zu finden. —

Erwähnen wir nun endlich die von Howard Staunton im Jahre 1863 in 3 Bänden in London veröffentlichte Ausgabe, so geschieht es, um bei dem Herausgeber einen hervorragenden kritischen Scharfblick, ein bedeutendes und sehr oft glückliches conjecturirendes Talent und tüchtige Sachkenntniss anzuerkennen. Auch muss bemerkt werden, dass der Text im Ganzen dem allgemeinen Bedürfnisse angemessen behandelt ist, und dass somit die Ausgabe sich der weiteren Verbreitung empfehlen würde, wenn Dem nicht die äussere Form, drei grosse dickleibige Bände, entgegen stände; die Gilbertschen Illustrationen sind eine hübsche Zugabe, wenn sie nicht durchweg auf Kunstwerth Anspruch machen.

Schliessen wir so mit den englischen Herausgebern ab, so müssen wir zunächst noch der kritischen Hilfsmittel gedenken, welche der Arbeit der Herausgeber auf das Wichtigste Vorschub leisten. Hier kommt, was wir oben von der Unzulänglichkeit des uns gestatteten Raumes sagten, ganz besonders zur Geltung. Wir können nur des Wenigsten direct Erwähnung thun, und müssen uns in Bezug auf Conjectural-Kritik darauf beschränken, zu erklären, dass die englische Journalistik, das heisst die Mitarbeiterschaft der „*great many*,“ zu einer nicht zu unterschätzenden Macht geworden ist. — Demnächst begnügen wir uns, der wichtigsten und werthvoll-

---

hat sie in den Text gesetzt, und in einer Note erklärt: „*There are two pages of discussion and conjecture upon the passage in the Variorum of 1821, but the reading of the text is now for the first time promulgated*“!!

Das möchte ich etwas leichtfertig mit dem Text umgehen nennen. Ich halte eine andere Lesart für richtiger, würde es aber doch nie wagen, sie selbstständig in den Text aufzunehmen:

„*A fellow, almost damn'd in a faint wife.*“

sten Arbeit zu gedenken, die uns bedauern lässt, dass ihr Verfasser nicht in die Reihe der Shakespeare-Herausgeber getreten ist: *Fran-cis Douce, illustrations of Shakespeare, and of ancient manners* — der für die Kenntniss der alten Bühne wie für den Text des Dichters Bedeutendes geleistet hat.

Auf früher schon Berührtes zurückweisend, müssen wir nochmals an die kritischen Ausgaben der vor-Shakespeare'schen Dramatiker, überhaupt an die Sichtung des gesammten Materials erinnern, ohne dessen Kenntniss Shakespeare und die englische Sprache nicht wissenschaftlich behandelt werden kann, und wollen hierbei nochmals das Wort hervorheben, das überhaupt das Gesammte der neuen Thätigkeit im Gegensatze zu früheren Arbeiten charakterisirt: es ist das Wort Wissenschaftlichkeit! Einzel-Ausgaben Shakespeare'scher Stücke nach Vergleichung der ältesten Drucke; facsimilisirte Abdrücke derselben; in neuester Zeit absolut treue Copien der ersten Ausgaben, vermittelt des Verfahrens der Photolithographie; Concordanzen<sup>1)</sup> und die vorzüglichsten Lexicalien — verbreiten Kenntniss und erleichtern die Fähigkeit zu Leistungen, und so ist es kein Vorwurf für die frühere, solcher Hülfsmittel entblösste Zeit, wenn wir erklären, dass die Gegenwart weit hervorragt in Allem was die subtilere Feilung des Textes betrifft; da wir auf der andern Seite zugestehen müssen, dass ohne die riesenmässige Vorarbeit unserer Vorgänger wir uns noch in den Anfangsgründen bewegen würden. Wir haben Licht und Schatten gegeben — aber die Grundzeichnung war ihr Werk!

Es bleibt uns zum Schlusse noch Eines zu erwähnen übrig, das unserm persönlichen Interesse am Nächsten liegt — die Leistung deutscher Kraft auf dem von uns besprochenen Gebiete. Hier nennen wir als die Hervorragendsten Schlegel und Tieck, und dann Ulrici, Delius, Mommsen und Eltze.

Man nenne Schlegel's Namen, wenn es sich um Shakespeare handelt, und man hat der anerkanntesten Kritik, der verdientesten Huldigung das zutreffende Wort verliehen. Seine Leistungen stehen dem Grössesten ebenbürtig, was überhaupt für Shakespeare gethan ist, und er hat mit der Vorahnung des Genies vielen bewährten Aenderungen einer spätern Zeit vorgegriffen. — Wir verglichen ihn oben mit Theobald; sei es uns gestattet, für Tieck eine andere

---

<sup>1)</sup> Ich erwähne hier besonders der gewissenhaft gearbeiteten Shakespeare-Concordanz der Mrs. Cowden Clarke, die in Gemeinsamkeit mit ihrem Gatten auch eine gute Shakespeare-Ausgabe veröffentlicht hat.



Parallele zu ziehen; er stellt sich in seinen Leistungen auf dem Shakespeare-Gebiet für uns unwillkürlich neben Warburton, der mit mehr Kühnheit als Achtung und Befähigung den Text Shakespeare's emendirt hat. Wir sprechen hier natürlich nur von dem Text-Kritiker Tieck; der Uebersetzer, oder vielmehr Der, welcher Uebersetzungen veröffentlichte, gehört nicht vor den Richterstuhl unserer Entscheidungen, wenn wir nicht das Eine erklären wollen, dass die Tieck'sche Uebersetzung durch falsches Verständniss des Textes an zahlreichen Stellen Schuld an der eingewurzelten Verbreitung vieler Irrthümer in Deutschland ist.

Tycho Mommsen, der Bruder des berühmten Historikers, hat mit der Gewissenhaftigkeit und Akribie des klassischen Philologen eine textvergleichende Ausgabe — nebst Abdruck des ersten Materials — von Romeo und Julie bearbeitet, welche auch in England volle Anerkennung als schätzenswerthes Hülfsmaterial gefunden hat. Des Abdruckes einer ältern Novelle, die sich auf den Inhalt der Tragödie Pericles stützt, erwähnen wir flüchtig, sowie wir mit Bedauern der Verschwendung einer staunenswerthen Arbeitskraft gedenken müssen, die sich in dem Buche desselben Autors, *Der Perkins-Shakespeare*, angesammelt hat. Der Perkins-Shakespeare, nach welchem Mommsen sein Buch genannt, ist das Exemplar der zweiten Folio, in dem unser alter Corrector seine Aenderungen gemacht hat, und es genüge zum Verständnisse des Lesers die Erklärung, dass Mommsen in dieser Frage ganz auf Collier's Standpunkt steht. — Der soeben der Tieck'schen Uebersetzung gemachte Vorwurf trifft auch Mommsen, da er bei seiner Revision der neueren Ausgaben den Tieck'schen Fehlern das Verbleiben im Texte gestattete.

Ulrici, der als feingebildeter und gelehrter Aesthetiker auf dem Shakespeare-Gebiete diesseits und jenseits des Canals eine anerkannte und hochgeehrte Autorität ist, hat sich in einer englischen Text-Ausgabe der Tragödie Romeo und Julie auch als Text-Kritiker, und, wir dürfen es sagen, mit Glück versucht; er würde Bedeutenderes geleistet haben, wenn es ihm möglich gemacht worden wäre, den ganzen Shakespeare zu veröffentlichen, und ihm so bei fortgesetzter Arbeit der Muth gewachsen wäre, mit kühner Hand in die Gestaltung der fremden Sprache einzugreifen.

Eltze's Hamlet ist ein Meisterwerk an Fleiss, Gelehrsamkeit und Talent, und England hat dies einstimmig anerkannt; was die Conjectural-Kritik betrifft, so schliesst er sich bescheiden dem Besten an, ohne seine eigene Ueberzeugung zu opfern.

Delius endlich hat das grosse Verdienst, dem deutschen Publikum zum ersten Male eine gute und wissenschaftlich behandelte Text-Ausgabe, mit allem erklärenden und kritischen Material in deutschen Noten, in die Hand gegeben zu haben. Ihm ist die Anerkennung zu Theil geworden, eine Autorität für Deutschland zu werden, und er verdiente Das von jeher, soweit Fleiss und Gelehrsamkeit dazu berechtigen. Er verdient es jetzt aber auch im Sinne der Kritik, denn er hat neuerdings denselben Weg der Wandelung eingeschlagen, den wir vorher bei Dyce beobachteten; er war genial genug, es nicht für eine Entwürdigung der Gelehrsamkeit und der kritischen Gewissenhaftigkeit zu halten, wenn der berufenen Conjectural-Kritik ihr Recht wurde, und so begrüssen wir in ihm und seinen ferneren Arbeiten den ersten, den tüchtigsten Text-Kritiker Shakespeare's unter den Deutschen. —

Endlich kann ich die Feder nicht niederlegen, ohne noch zweier Leistungen zu gedenken, wenn sie gleich nicht direct zu unserm Gegenstande gehören; sie gehören doch im Geiste so zu dem Gebiete, das hier behandelt wird, dass wir uns bei den so schon nothwendigen vielen Auslassungen einer sehr tadelnswerthen schuldig machen würden, wenn wir ihrer nicht erwähnten. Das eine ist die Arbeit Albert Cohn's: *„Shakespeare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries: an account of english actors in Germany and the Netherlands etc.“* eine höchst gewissenhafte und erschöpfende Arbeit, die viel des unbekanntesten Materials bringt; das andere sind die Shakespeare-Uebersetzungen aus der Feder Friedrich Bodenstedt's.<sup>1)</sup>

Recapituliren wir alles Gesagte und fragen: was war das Resultat der Gesamt-Leistungen der neuern englischen Text-Kritik? so liegt die Antwort am Besten und Kürzesten vielleicht in den oben schon ausgesprochenen Worten, die zu wiederholen mir gestattet sei: „Wenn wir der vielseitigen und tüchtigen Arbeit gedenken, die der germanische Geist diesseits und jenseits des Canals emsig geschaffen hat, so können wir dem Andenken Shakespeare's die schönste Huldigung darbringen, indem wir erklären, dass, wenn gleich an der Form noch Vieles zu säubern, im Sinne Manches zu deuten ist, doch der Geist des Dichters jetzt unverhüllt in sei-

---

<sup>1)</sup> Das mir im Manuscript des obigen Aufsatzes von dem verehrten Verfasser freundlich gespendete Lob hab' ich mir erlaubt zu streichen, da ich mich in diesem von mir selbst herausgegebenen Buche nicht wohl loben lassen kann.

F. B.

ner vollen Schönheit das Eigenthum der ganzen gebildeten Welt geworden ist!“

Ich schliesse hier mit der Ueberzeugung, mit der ich die Arbeit begann: dass ich dem Leser zumuthe, höchst Unvollkommenes anzunehmen, und kann nur wünschen, dass ich wenigstens das Eine erreichen möchte — berufenere Kräfte zu gründlicherer Behandlung des Gegenstandes anzuregen.

Berlin, den 1. Mai 1865.

# Shakespeare ein katholischer Dichter.

(Shakespeare von **A. F. Rio**. Aus dem Französischen  
übersetzt von **Karl Zell**.)

Von

**Michael Bernays.**

Man hat Ursache, einem Autor erkenntlich zu sein, der gleich an der Schwelle des Buchs uns seine Absichten eröffnet und deutlich das Ziel bezeichnet, das er sich zu erreichen vorgenommen. Der Verfasser des vorliegenden Buchs erweist uns diese dankenswerthe Gefälligkeit; gleich in der Einleitung bekennt er unverholen, zu welchem Zwecke er die Feder ergriffen. Er ist erstaunt darüber, dass Shakespeare so verschiedene und oft so sonderbare Beurtheilungen erfahren hat: die deutsche Kritik zeigt sich zwar nicht so unverständig, wie die englische; aber auch sie hat den grossen Briten verkannt. Auch Goethe und Schiller vermochten nicht, bis in das Innere seines Wesens vorzudringen, jener ist, wie Herr Rio meint, „von seinem Standpunkt eines naturalistischen Dichters aus“ über „Shakespeare's Naturalismus in Exstase gerathen.“ Schiller hingegen ward, „mit grösserem Rechte, durch Bewunderung des Idealismus Shakespeare's in Exstase versetzt.“ In welchem Sinne unserm Goethe hier der Standpunkt eines naturalistischen Dichters

zugeschrieben wird, bleibt uns verborgen, und ebenso verborgen sind uns die Stellen in Schiller's Werken und Briefen, in denen sich die Exstase über Shakespeare's Idealismus ausspricht. In dem Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung stellt Schiller ihn neben Homer, weil in den Werken Beider die vollkommenste Wahrheit der Darstellung herrscht, welche durch die subjektive Empfindung des Autors niemals beeinträchtigt wird. Alsdann erkannte Schiller, was schon Lessing erkannt hatte, dass Shakespeare, „so viel er wirklich gegen den Aristoteles sündigt, weit besser mit ihm würde ausgekommen sein, als die ganze französische Tragödie“ und durch Richard III fühlte er sich sehr lebhaft an die griechische Tragödie erinnert. (An Goethe 5. Mai und 28. November 1797.) Fast möchte es scheinen, als habe der Verfasser sich zu jener übereilten Aeussderung durch einen missverstandenen Satz in Gervinus' Shakespeare (4, 321) verleiten lassen.

Aber wer wird auch einen französischen Autor so streng beim Wort nehmen, wenn er gelegentlich einige Bemerkungen über deutsche Dichter wagt! Und man wird diese Strenge um so eher ermässigen, wenn man vernimmt, dass der Autor sich einen gefährlichen Posten gewählt hat und dass von den zahlreichen Gegnern, mit denen er in den Kampf tritt, mehr als einer, nach seinem eigenen Ausdrucke, „Legion heissen könnte;“ unsere Strenge sollte also vor wohlverdientem Mitleid weichen. Herr Rio hat sich nämlich vorgesetzt, den grossen englischen Dichter für die Katholiken wieder zu gewinnen, denen er als gläubiger Mensch und gläubiger Dichter angehört. Zwar haben die Schriftsteller und Kritiker, die ihm bisher ihren Fleiss gewidmet, wie in einem geheimen Einverständniss sich bemüht, ihn dieser Genossenschaft zu entziehen; die verschiedenen Parteien auf dem Gebiete der Religion und Philosophie, rationalistische Protestanten und orthodoxe Männer der Hochkirche, Anhänger Hegel's, sowie Pantheisten und Atheisten haben ihn der Reihe nach zu dem ihrigen gemacht; nur die Katholiken haben sich schweigend und unthätig verhalten; aber jetzt erhebt die römische Kirche gebieterisch ihren Anspruch durch den Mund des Herrn Rio und fordert von Ketzern und Heiden ihren getreuen Sohn William Shakespeare zurtück.

Herr Rio verhehlt sich nicht „die Kühnheit, oder selbst, wenn man will, die Verwegenheit seines Unternehmens.“ Aber er sollte nicht glauben, dass er der erste sei, der es unternimmt, den Dichter des Hamlet in den Schooss der römischen Kirche zurückzuführen. Da er diesem Gegenstand „ein gewissenhaftes und eindringendes

Studium“ gewidmet, das er sogar schon „vor mehr als einem Vierteljahrhundert“ begonnen hat, so durfte es ihm nicht unbekannt sein, dass z. B. Charles Butler den grossen William an der Spitze der katholischen Dichter Englands nennt. Wir haben indess nicht im Sinne, den Ruhm zu schmälern, der Herrn Rio aus seinem Unternehmen erwachsen möchte. Von ganzem Herzen sei ihm unverkümmert die Ehre gegönnt, die Meinungen, die er hier vorträgt, zuerst gefasst und zuerst ausgesprochen zu haben. Und allerdings ist er auch der erste, der zu behaupten wagt und zu beweisen glaubt, nicht nur, dass Shakespeare aus einer katholischen Familie stamme und selbst sich zur römischen Kirche bekannt, sondern dass er auch in seinen Dichtungen vornehmlich dahin getrachtet habe, diese Kirche, welcher er mit so rührender Treue angehangen, zu feiern und zu erheben und sie an ihren triumphirenden Widersachern zu rächen. Der Meinung Rio's zufolge, musste die innerste Natur der Shakespeare'schen Werke unverstanden bleiben, so lange man in ihrem Urheber nicht den treuen Katholiken erkannt hatte; ein Verständniss dieser Werke wird jetzt erst möglich, nachdem Herr Rio ihnen die seit längerer Zeit verflüchtigte katholische Seele wieder eingehaucht hat.

Von welcher Art sind nun die Gründe, die den Verfasser zur Annahme seiner Meinung bewogen haben und durch welche Beweise hofft er uns von der Richtigkeit dieser Meinung zu überzeugen? Hat er während des Verlaufs seiner fünfundzwanzigjährigen Studien Materialien zur Biographie Shakespeare's in die Hände bekommen, die vor ihm Niemand ausfindig gemacht hat und durch deren Benutzung es ihm gelingt, die grossen Lücken in unserer Kenntniss vom Leben des Dichters befriedigend auszufüllen? Wie dankbar würden wir für jede Bereicherung des biographischen Stoffes sein! Man weiss und hat oft genug darüber geklagt, aus wie spärlichen und trüben Quellen wir das schöpfen müssen, was man die Biographie Shakespeare's zu nennen pflegt. Schon 60 bis 70 Jahre waren seit seinem Tode verflossen, als unter seinen Landsleuten der Wunsch rege ward, auch etwas von den Lebensverhältnissen des grossen Mannes zu wissen, dessen Werke um jene Zeit (1685) in einer neuen Folio-Ausgabe, der vierten seit 1623, dem Publikum vorgelegt wurden. Man fing an, zu forschen und Erkundigungen einzuziehen; aber die zu spät erwachte Neugier musste sich mit unbedeutenden, hier und dort zusammengerafften Geschichtchen begnügen, die sich vielfach unter einander widersprachen, und für die es entweder gar keine, oder nur eine sehr zweifelhafte Gewähr gab. Wenn man die

Nachrichten betrachtet, die etwa um 1680 der Antiquar Aubrey zusammenstellte, wenn man hört, was die ehrlichen Stratfordor Bürger dem Schauspieler Betterton erzählt haben, wenn man endlich liest, was der mehr als achtzigjährige Gemeindeschreiber im Jahr 1693 dem Herrn Dowdall berichtete, so bedarf es allerdings keiner sehr geschärfen Kritik, um den geschichtlichen Werth dieser Traditionen, die zum Theil schon durch ihre Abgeschmacktheit ihren Ursprung verrathen, auf das richtige, das ist, auf ein sehr bescheidenes Maass zurückzuführen. Wer den vorhandenen Biographien Shakespeare's eine neue hinzuffügt, sollte daher während seiner Arbeit immerwährend die bekannten Worte von Steevens<sup>1)</sup> und Hallam<sup>2)</sup> im Gedächtniss behalten. Denn, in der That, ganz sicher steht für uns in Shakespeare's Leben nur das Wenige, was wir aus deutlichen Aeusserungen der Zeitgenossen erfahren, oder was durch gleichzeitige Dokumente beglaubigt wird. Eine ziemliche Anzahl ehemals unbekannter Dokumente ist während der letzten Jahrzehnte an's Licht gekommen; aber kaum sind wir der Belehrung, die sie uns boten, froh geworden, so müssen wir auch schon unweigerlich auf sie Verzicht leisten: denn, dass diese Schriftstücke, namentlich diejenigen, welche Collier aus Lord Ellesmere's Papieren hervorzog, gefälscht sind, das kann nach den Untersuchungen von Hamilton und Ingleby ferner keinem Zweifel unterliegen. Es erweckt kein günstiges Vorurtheil für die kritische Sorgfalt, die Herr Rio seinem Stoffe widmet, dass er diese Urkunden, je nachdem sie seinen Zwecken dienen, der Benutzung würdigt, oder unbenutzt lässt. Aus einem Briefe des Dichters Daniel an Sir Thomas Egerton geht hervor, dass Shakespeare sich um das Hofamt eines *Master of the Queens Revels* beworben habe; in einem andern mit den Buchstaben H. S. unterzeichneten Briefe, den man dem Grafen Southampton zuschrieb, geschieht der besondern Gunst Erwähnung, mit welcher Elisabeth und König Jacob den Dichter ausgezeichnet; beide Briefe bleiben von Herrn Rio weislich unerwähnt, denn sie würden freilich allen seinen Vermuthungen und Versicherungen gar zu entschieden widersprechen. Dagegen verschmäht er es nicht, das ebenfalls gefälschte Schriftstück vom November 1589, in welchem Shakespeare unter den Theilhabern des Blackfriars-Theater erscheint, auf S. 77 als eine „authentische Urkunde,“ aufzuführen; denn diese „Urkunde,“ in welcher die Schauspieler bezeugen, dass sie in ihren Stücken nie-

<sup>1)</sup> Zu Shakespeare's 93. Sonett.

<sup>2)</sup> *Introduct. to the Lit. of Europe* II, 176. (1843.)

mals politische und religiöse Materien (*matters of state and religion*) berührt haben, giebt dem Verfasser Gelegenheit, sich recht eindringlich über die furchtbaren Bedrückungen zu äussern, welche das Theater unter der unerträglichen Herrschaft der protestantischen Königin zu erdulden hatte. Und ebenso wenig kann er es sich in einem andern Falle versagen, von einer als unecht erkannten Notiz Gebrauch zu machen: er spricht S. 243 von einem „vor Kurzem erst entdeckten Dokument“, dem zufolge im Sommer 1602 eine Aufführung des Othello in Gegenwart der Königin stattgefunden habe; er denkt sich den Dichter bei dieser Aufführung betheiligt, und deutet an, welche „verschiedene Empfindungen“ dessen Herz in der Nähe der gehassten Königin bewegen mussten; zugleich spricht er die sinnreiche Vermuthung aus, die Verzweiflung Othello's müsse auf das „reuerfüllte Herz“ Elisabeth's, die den Tod des Grafen Essex betrauerte, einen Eindruck gemacht haben, „wie wenn eine Egge mit ihren Eisenspitzen dartüber hingezogen würde.“ Wir müssen Bedenken tragen, dieser Vermuthung beizustimmen; denn von der Thatsache, worauf sie sich stützt, nämlich der Aufführung des Dramas in Gegenwart der Königin, haben wir, wie gesagt, nur durch eine gefälschte Notiz Kunde erhalten.

Von einem Schriftsteller, welcher den Gebrauch gefälschter Dokumente für nöthig erachtet, lässt sich kaum erwarten, dass es ihm gelungen sein werde, beglaubigte Thatsachen und Urkunden von unbezweifelter Echtheit an's Licht zu bringen. Der Verfasser hat denn auch während seiner vieljährigen Mühen dem vorhandenen und so oft durchgearbeiteten biographischen Stoff nicht das Geringste hinzuzufügen vermocht. Er muss sich also bescheiden, diese wohlbekannten kärglichen Materialien nach eigenthümlichen Gesichtspunkten anzuordnen und für seine eigenthümlichen Zwecke zuzurichten.

Unter allen Zeugnissen, die wir über Shakespeare besitzen, konnte dem Verfasser keines werther sein, als der kleine aus vier Wörtern bestehende Satz, mit welchem der Reverend Richard (nicht, wie Herr Rio schreibt, David) Davies seine kurze, handschriftlich erhaltene, Notiz über des Dichters Leben schliesst. Dieser Satz wird denn auch auf einer der letzten Seiten des Buches (300) gleichsam um das ganze, so muthselig aufgerichtete Gebäude zu krönen, mit grosser Befriedigung vorgebracht. Der Verfasser sagt dort (S. 298), „das Nichtwissen der Confession Shakespeare's sei nur ein künstliches; es bestehe nur für Diejenigen, welche entschlossen seien, sich nicht belehren zu lassen; dieses Nichtwissen, oder vielmehr dieses Nichtglaubenwollen, dass Shakespeare der katholischen Reli-



gion angehörte, sei im 17. Jahrhundert unter seinen Landsleuten nicht vorhanden gewesen und man könne aus dieser Zeit ganz positive Zeugnisse aufrufen zur Unterstützung der Behauptung, dass Shakespeare Katholik war.“ Wir dürfen nun nicht etwa fragen, ob Herr Rio uns einen katholischen Beichtvater an dem Sterbepette Shakespeare's zeigen, ob er nachweisen kann, dass Shakespeare die Sterbesacramente empfangen habe; eine solche Frage hat der Verfasser auf S. 299 als „empörenden Hohn“ abgewiesen. Wir enthalten uns also dieses „empörenden Hohnes“ und werden um so begieriger, jene andern „positiven Zeugnisse“ kennen zu lernen. Das eine derselben ist nun jenes Sätzchen, bestehend aus den vier inhaltsreichen Worten: „*He dyed a papist*, er starb als Papist.“ Wer ist der Autor dieses Satzes?

Im Jahre 1688 starb der Reverend William Fulman; er hatte biographische Sammlungen angelegt, welche er seinem Freunde Richard Davies, Rector von Saperton, in Gloucestershire, vermachte; Davies vermehrte die einzelnen Artikel dieser Collectaneen mit mancherlei Notizen; nach seinem Tode im Jahre 1708 gelangten diese Aufzeichnungen nach Oxford, wo sie noch jetzt in der Bibliothek des Corpus-Christi-College aufbewahrt werden. Ueber Shakespeare scheint Fulman nur wenig gewusst zu haben; er nennt seine Vaterstadt, giebt sein Geburts- und Todesjahr an und sagt, dass er aus einem Schauspieler ein Schauspieldichter geworden. Was Davies diesen Bemerkungen hinzufügt, ist auch gar dürftig. Er erzählt das Geschichtchen von dem Wilddiebstahl, den Shakespeare im Park des Sir Thomas Lucy verübt haben soll; aber er ist mit den Personen und Verhältnissen so wenig bekannt, dass er nicht einmal den Taufnamen Lucy's anzugeben weiss. Davies berichtet nun ferner, dass Shakespeare an diesem Lucy später Rache genommen habe; denn dieser sei es, den er in seinem Richter Clodpate verspottete; er nenne ihn einen grossen Mann, und in Anspielung auf seinen Namen trage er als Wappen *three louses rampant*.<sup>1)</sup> Nun findet sich in keinem Shakespeare'schen Drama ein Justice Clodpate; dieser Name diene in sprichwörtlichem Scherz zur Bezeichnung eines albernen, unwissenden Richters. Davies kann nur den Justice Shallow im Sinne haben, der in der ersten Scene der „Lustigen Weiber von Windsor“ im ganzen Bewusstsein seiner Würde auftritt und sich vor-

---

<sup>1)</sup> Die Worte lauten im Original: *But his revenge was so great, that he is his Justice Clodpate, and calls him a great man, and that in allusion to his name bore three louses rampant for his arms.*

nimmt, den Sir John Falstaff vor der Sternkammer zu verklagen, weil dieser ihm „seine Leute geschlagen und sein Wild getödtet hat.“<sup>1)</sup> Dieser Shallow indess trägt nicht, wie Davies sagt, „*three louses*“ in seinem Wappen, sondern „*a dozen white luses*“ (Hechte), die dann Sir Hugh Evans in seinem walisischen Dialekt in „*louses*“ verwandelt. — Man sieht also, dass der Bericht des guten Davies da, wo wir ihn controliren können, sich nicht als zuverlässig erweist; der Mann hat ein unbestimmtes Gerede gehört, das er hier aufzeichnet; es ist kaum möglich, in so wenige Worte mehr Ungenauigkeiten zusammenzudrängen. Sollen wir nun Dem, der sich mit Shakespeare's Leben und Dichtungen so unbekannt zeigt, leichtsinniger Weise Glauben schenken, wenn er uns, ungefähr 80 Jahre nach Shakespeare's Tode etwas erzählt, das im vollkommensten Widerspruch steht mit Allem, was wir sonst über den Menschen und Dichter mit Sicherheit wissen, wenn er uns erzählt, dass Shakespeare „als Papist gestorben sei?“

Herr Rio glaubt (S. 300), dass „diese Thatsache zum ersten Mal angeführt worden sei von Herrn Simpson;“ im Jahre 1858 hat nämlich dieser Herr Simpson in der Zeitschrift: *The Rambler* über die, wie es in der Einleitung (S. X) heisst, „Religionseigenschaft“ Shakespeare's eine Reihe von sehr interessanten Artikeln“ erscheinen lassen. Diese Artikel im Verein mit Lingard's englischer Geschichte haben Herrn Rio, wie es scheint, vornehmlich mit der Leidengeschichte der Katholiken unter Elisabeth's Herrschaft vertraut gemacht; er citirt daher Herrn Simpson recht oft und hat offenbar recht viel von ihm gelernt. Ich weiss jedoch nicht, ob dieser letztere Umstand jenen Artikeln zu grossem Ruhme gereicht. Denn ein Artikel, aus dem Herr Rio etwas lernt, braucht deshalb noch nicht ein solcher zu sein, der unbekannte Thatsachen vorbringt oder neue Anschauungen entwickelt. Denn Herr Rio weiss gar manches nicht, was leicht zu wissen war, und was er sogar wissen musste.

---

<sup>1)</sup> *Knight, you have beaten my men, killed my deer, and broke open my lodge.*

<sup>2)</sup> Rio's Buch hat nicht nur das Unglück, eine schlechte Sache mit schlechten Waffen zu vertheidigen; es ist auch überdiess einem schlechten Uebersetzer in die Hände gefallen, der z. B. auf S. 286 folgenden Satz drucken lässt: „Denn der Gesandte spricht mit innerer Bewegung von den Leiden der englischen Katholiken, deren Augenzeuge und Vertrauensmann er war.“ — Wenn Herr Karl Zell auf S. 33 bemerkt, Schlegel habe in *Love's Labour's lost* eine Stelle ausgelassen, so mag er hier die Belehrung empfangen, dass Schlegel keine Zeile dieses Lustspiels übersetzt hat. Vgl. meinen Aufsatz: Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare. Köln. Ztg. 14. Septbr. 1864.

Wenn er also glaubt, jene „Thatsache,“ nämlich dass Davies Shakespeare einen Papisten nennt, sei zuerst von Herrn Simpson angeführt worden, so beweist er durch diesen Glauben nur, was freilich alle Theile seines Buches auf das Ueberzeugendste beweisen, dass seine fünfundzwanzigjährigen Studien ihn mit der Literatur, die sich um Shakespeare und seine Werke in so grossen Massen aufgehäuft, nur in sehr oberflächlicher Weise bekannt gemacht haben. Diese „Thatsache“ ist oft genug angeführt und besprochen worden. Damit Herr Rio erfahre, durch welche Schriftsteller er mit leichter Mühe, ehe Herr Simpson seine Artikel schrieb, die Kenntniss dieser Thatsache hätte erlangen können, so wollen wir ihn auf einige Bücher verweisen, die sogar während der Zeit seiner Studien erschienen sind. Joseph Hunter, der im Jahre 1845 die zwei Bände seiner *New Illustrations of the Life, Studies and Writings of Shakespeare* herausgab, erwähnt auf S. 115 des ersten Bandes die von Davies überlieferte Nachricht und nennt sie *remarkable, if true*; Halliwell druckt in seinem 1848 erschienenen *Life of William Shakespeare* auf S. 123 sorgfältig den ganzen Bericht von Davies ab,<sup>1)</sup> und es fällt ihm durchaus nicht ein, jene bedeutsamen vier Wörtchen am Schlusse ängstlicher oder betrügerischer Weise wegzulassen; endlich hat Alexander Dyce in der Biographie, welche den ersten Band seiner Ausgabe Shakespeare's vom Jahre 1857 eröffnet, jenes gefährliche Sätzchen auf S. 111 ganz unerschrocken angeführt, und seit dem Jahre 1861 konnte es auch der deutsche Leser sehen und prüfen, wenn er nur einen Blick thun wollte in die mit erschöpfender Vollständigkeit zu vortrefflicher Uebersicht zusammengestellten biographischen Nachrichten, welche Delius dem siebenten Bande seines Shakespeare einverleibt hat: hier fand er es sogar zweimal, in der 17. und 55. Note, abgedruckt.

Jene „Thatsache“ ist also durchaus nicht verheimlicht worden. Und welchen Werth haben unbefangene Forscher, für welche ein Gesetz der Kritik vorhanden ist, dieser Notiz beigelegt? Eben den, welcher ihr zukommt. Sie verbürgt uns nichts weiter, als dass neben den mannigfaltigen Gerüchten, welche über Shakespeare, zum Theil erst lange nach seinem Tode, in Umlauf kamen, in gewissen Kreisen auch das Gerücht aufgetaucht war, dass er als Papist gestorben sei. Indess scheint dies Gerücht, seiner geringen Glaubwürdigkeit wegen, sich nur wenig verbreitet zu haben, weil Davies,

---

<sup>1)</sup> Hier sind auch die Zusätze von Davies durch den Druck genau von der ursprünglichen Aufzeichnung Fulman's unterschieden.

so viel wir wissen, der einzige ist, der es, gegen das Ende des 17. Jahrhunderts, nicht etwa dem lesenden Publikum öffentlich mittheilte, sondern neben den andern Notizen gelegentlich aufzeichnete. — Wenn ein Gerücht sich unbefangenen Forschern als grundlos erweist, so sind diese nicht verpflichtet, den Ursprung desselben zu erklären; in diesem Falle jedoch lässt sich wohl vermuthen, wie das Gerüchte entstand. Unter den Stratford'schen Bürgern kam, etwa im Beginn des 17. Jahrhunderts, ein strenger puritanischer Sinn zur Geltung. Während früher, in der Jugendzeit Shakespeare's, die wandernden Schauspielertruppen dort häufig ihre gern gesehenen Vorstellungen gaben, wurden im Jahre 1602 und 1612 alle theatralischen Lustbarkeiten von der Corporation bei scharfer Strafe wiederholt untersagt. Hunter bemerkt (1, 105), dass unter den Nachkommen des Dichters selbst mehrere solchen strengen religiösen Gesinnungen sich zuneigten. Dass Shakespeare dieser puritanischen Engherzigkeit abhold war, dürfen wir mit Zuversicht annehmen; er wird es auch, wenn er sich dazu aufgefordert fand, entschieden ausgesprochen haben, dass jene bis zum Lächerlichen getriebene Sittenstrenge weder der wahren Religion, noch der wahren Sittlichkeit förderlich sein könne, — und wie leicht mag es da manchen Ueberfrommen in den Sinn gekommen sein, in ihm einen verkappten Papisten zu wittern; „denn in jenen Tagen gab es viele, die da glaubten, wer kein Puritaner sei, sei auch kein Protestant.“<sup>1)</sup>

Wie ein derartiges Gerüchte entsteht, wie hartnäckig es sich oft erhält und fortpflanzt, dafür können wir in der Geschichte unserer eigenen Schriftsteller ein lehrreiches Beispiel finden. Wie lange hat man nicht Ludwig Tieck und August Wilhelm Schlegel für heimliche Katholiken gehalten! Die Behauptung, dass sie zur römischen Kirche übergetreten, ist nicht etwa 80 Jahre nach ihrem Tode von einem Notizensammler gelegentlich aufgezeichnet worden: sie ward bei Lebzeiten dieser Männer öffentlich ausgesprochen. Tieck hielt es niemals der Mühe werth, sie zu widerlegen, Schlegel wies sie erst im Jahre 1828 in einer vortrefflichen Schrift zurück. Wollte nun ein zukünftiger Literaturhistoriker einen dieser beiden Männer, auf die Aeusserungen ihrer Zeitgenossen hin, zum Katholiken machen, so könnte er für sein Verfahren wenigstens mehr scheinbare Gründe vorbringen, als wir für uns anführen könnten, wenn wir, auf das Wort des Herrn Davies hin, Shakespeare als Papisten sterben liessen.

---

<sup>1)</sup> — *for in those days there were many who thought, that not to be a Puritan was not to be a Protestant.* Hunter, 1, 115.

Das Gerücht, das Davies der Nachwelt aufbewahrt hat, kann uns also nicht mehr gelten, als irgend eine der Anekdoten, die man sich vor etwa 180 Jahren von Shakespeare zu erzählen begann; und wie wir dem Autor der „*Lives of the Poets*“ (1753) und sogar dem Dr. Johnson entschieden unsern Glauben versagen, wenn sie uns berichten, dass Shakespeare seine Laufbahn in London vor den Thüren der Schauspielhäuser als ein ausgezeichnete Pferdehüter begonnen habe,<sup>1)</sup> ebenso entschieden misstrauen wir dem Herrn Davies, wenn er, ohne uns irgend eine Gewähr für seine Behauptung zu bieten, den Dichter im Schoosse der römischen Kirche sein Leben enden lässt.

Aber Herr Rio hat uns „ganz positive Zeugnisse“ vorzulegen verheissen. Wie, wenn eins von diesen die Worte: *he dyed a papist* bestätigte? — Freilich zeigt es sich, dass Herr Rio nur noch über einen Zeugen zu verfügen hat: es wäre für ihn also räthlich gewesen, seine Verheissung in etwas bescheidenere Worte zu fassen. Diesem einen Zeugen horchen wir nun mit verdoppelter Aufmerksamkeit. Wie angestrengt wir indess auch aufhorchen, wir können nichts vernehmen; denn dieser „ganz positive“ Zeuge erweist sich als negativ bis zum Aeussersten: er sagt nämlich gar nichts. Er überhebt uns also auch der Mühe, sein Zeugniß zu prüfen. Dieser schweigsame Zeuge ist kein anderer als John Ward, der von 1662 bis 1679 Vicar in Stradford war; er hinterliess verschiedene, nur zu seinem eigenen Gebrauch bestimmte Aufzeichnungen, unter denen sich auch einige zwischen 1661 und 1663 niedergeschriebene Notizen über Shakespeare befinden. Er erzählt uns unter anderm das Histörchen, Shakespeare habe mit Drayton und Ben Jonson ein lustiges Gelage gehalten; wahrscheinlich habe man zu stark getrunken (*and itt seems drank too hard*), denn Shakespeare sei an einem Fieber gestorben, welches er sich dabei zugezogen. Mit den Werken des Dichters war der gute Vicar damals noch wenig vertraut, denn er notirt sich, dass er sie durchlesen müsse, damit er in der Sache nicht unwissend sei (*that I may not be ignorant in that matter*), und ganz ernsthaft fragt er sich, ob Dr. Heylin auch wohl daran thue, in seiner Aufzählung der berühmten dramatischen Dichter Englands Shakespeare auszulassen? — Ward's Tagebuch wird in der Bibliothek

---

<sup>1)</sup> Dies Geschichtchen soll Betterton von Sir William Davenant erfahren haben, der, wenn man dem Schwätzer Aubrey trauen darf, sich gern für einen natürlichen Sohn Shakespeare's halten liess.

der *Medical Society* in London aufbewahrt und ist im Jahre 1839 herausgegeben worden.<sup>1)</sup> In dieser Ausgabe finden sich die seitdem oft angeführten Notizen; von einem Zeugniß über Shakespeare's Katholicismus findet sich aber nichts, offenbar, weil sich auch in der Handschrift nichts davon vorfand. Aber Herr Rio wollte durchaus etwas derartiges finden. Er sagt (S. 300): „In diesen Memoiren“ — so nennt er mit einem prunkhafteren Titel die Aufzeichnungen Ward's — „in diesen Memoiren kommt zwar eine Erwähnung des Todes unseres Dichters vor,“ — es ist das eben angeführte Histörchen — „aber ohne die geringste Aufklärung über die Religion, in welcher er starb.“ — Wir fragen ganz einfach: Was sollte denn der gute Ward da „aufklären,“ wenn Shakespeare unter Protestanten als Protestant lebte und starb? — Aber Herr Rio fährt fort: „Das Schweigen des Verfassers der Memoiren oder diese Lücke war für viele Leser ein Gegenstand der Verwunderung, und sie konnten sich die Sache nicht recht erklären.“ Man sieht, der Verfasser ist ungehalten dartüber, dass ihm der Vorrath seiner „ganz positiven Zeugnisse“ in so bedenklicher Weise zusammenschmilzt; geht er in seinem Unmuth wohl gar so weit, den Herausgeber des Tagebuchs, Dr. Severn, einen Mann, dessen Ehrenhaftigkeit zu bezweifeln wir nicht die geringste Ursache haben, einer höchst unehrenhaften Unterschlagung jenes Zeugnisses zu beschuldigen? Hat Herr Rio denn etwa das vermisste Zeugniß in Ward's Handschrift mit eigenen Augen gelesen? Nein, er pflegte, wie sich aus seinem Buche ergibt, zum Zwecke der „Untersuchungen, die er über die katholischen Dichter Englands seit der Reformation anstellte“ (S. 301) die handschriftlichen Schätze der Archive und Bibliotheken nicht zu durchmustern; er begnügte sich, aus solchen Quellen zu schöpfen, die bequemer am Wege liegen. Er hat auch Ward's Manuscripte nicht durchforscht; sein Gewährsmann ist J. Payne Collier; aber auch dieser hat die Worte des Stratford Vicars nicht etwa selbst gelesen; er hat nur, ehe das Tagebuch im Drucke erschienen war, Herrn Rio erzählt, er habe von Dr. Severn, dem die Herausgabe der Ward'schen Papiere aufgetragen worden, im Gespräche gehört, „dieses Tagebuch enthalte eine entscheidende Stelle zur Bestätigung der Vermuthung, dass Shakespeare in der katholischen Religion gestorben sei“ (S. 302). Und dass er dies wirklich von Dr. Severn ge-

---

<sup>1)</sup> *Diary of the Rev. John Ward. Arranged by Charles Severn, M. D.* London 1839.

hört habe, versicherte Collier in einem Briefe, den er kurz nach der Veröffentlichung des Tagebuchs an den, durch die wahrgenommene „Lücke“ sehr überraschten Herrn Rio richtete.

Es liegt uns nicht ob, zu untersuchen, wer mehr Glauben verdiene, Collier, der erzählt, was ihm Dr. Severn über den Inhalt des Tagebuchs erzählt hat, oder Dr. Severn selbst, der das Tagebuch herausgegeben; wir wollen auch nicht auf das Ergebniss der so lebhaft gepflogenen Verhandlungen über die Echtheit der von Collier entdeckten Dokumente hinweisen; — in keinem Falle ist dies Ergebniss geeignet, unsern Glauben an die Zuverlässigkeit einer Collier'schen Behauptung zu stärken; wir beschränken uns auf die unzweifelhaft richtige Bemerkung, dass ein „ganz positives“ Zeugniss, welches noch Niemanden bekannt geworden, auch für Niemanden existirt und daher eine Vermuthung weder bestätigen noch entkräften kann. Was aber auch Dr. Severn dem Herrn Collier mitgetheilt haben mag, diese Mittheilungen haben auf den letztern offenbar nicht den geringsten Eindruck hervorgebracht und nicht die leiseste Erinnerung bei ihm zurückerlassen. Fünfundzwanzig Jahre sind seit der Herausgabe des Ward'schen Tagebuches verflossen; Collier ist während dieser Zeit dem Studium Shakespeare's ununterbrochen treu geblieben; er hat die Werke des Dichters herausgegeben, er hat sein Leben beschrieben, er hat über ihn und seine Zeit Entdeckungen aller Art gemacht, deren Werth freilich ein sehr zweifelhafter ist; aber während er auch das Geringfügigste, das mit dem Leben und Thun des Dichters in Verbindung steht oder zu stehen scheint, oft bis zum Ueberdruß bespricht und erörtert, hat Collier innerhalb dieses langen Zeitraums in keiner seiner Schriften auf jenes vermisste Zeugniss hingedeutet. In seiner Ausgabe Shakespeare's vom Jahre 1844 veröffentlichte er eine Biographie des Dichters, die 266 Seiten umfasst; an zwei Stellen (S. 223 und 250) erwähnt er das von Dr. Severn herausgegebene Tagebuch und führt die bekannten Worte des Stratford Vicars an, denen er übrigens in beiden Fällen nur wenig Gewicht beilegt; dass er aber in dem gedruckten Tagebuch eine „Lücke“ vermuthet oder wahrgenommen habe, davon vertraut Herr Collier seinen Lesern durchaus nichts. Und sollte er sich selbst jener vor fünf Jahren empfangenen Mittheilungen des Dr. Severn damals noch erinnern haben, so muss ihm doch das Zeugniss Ward's, von welchem sie ihm Kunde gaben, ganz und gar werthlos erschienen sein; denn auf S. 143 spricht er es so entschieden wie möglich aus, dass Shakespeare als Protestant erzogen worden, als

solcher gelebt habe und als solcher gestorben sei.<sup>1)</sup> Und was hätte auch Collier veranlassen sollen, daran zu zweifeln? Wie das Kirchenbuch bezeugt, hat Shakespeare nebst allen Mitgliedern seiner Familie in der protestantischen Kirche zu Stratford die Taufe erhalten; er, sein Weib, seine Tochter und sein Schwiegersohn haben in der protestantischen Kirche zu Stratford ihre Grabstätte gefunden,<sup>2)</sup> und wir besitzen sein Testament, das wenige Wochen vor seinem Tode aufgesetzt worden, das er drei Mal mit eigener Hand unterschrieben hat. In diesem Schriftstücke einen Beweis für des Dichters katholische Gesinnungen ausfindig zu machen, das hat selbst Herr Rio seinen spähenden Augen nicht zugemuthet: Shakespeare's letzter Wille beginnt auf gut protestantisch mit dem Bekenntnisse, dass er „hoffe und sicherlich glaube, durch das alleinige Verdienst Jesu Christi, seines Heilands (*through thonly merites of Jesus Christe my Saviour*) des ewigen Lebens theilhaftig zu werden.“ —

Die „ganz positiven Zeugnisse,“ auf welche Herr Rio unsere Neugier mit so verheissungsvollen Worten gespannt hatte, sind also von uns vernommen worden. Es waren ihrer zwei; das eine entbehrt jeder Beglaubigung und zeigt sich als durchaus unzuverlässig, das andere ist nicht vorhanden. Der Verfasser selbst scheint eingesehen zu haben, dass Zeugnisse von so zweifelhafter Beschaffenheit seiner Behauptung nur eine unsichere Stütze bieten konnten. Er musste daher andere, festere Stützen herbeischaffen, die nicht beim ersten Hauch einer gesunden Kritik zusammenbrechen. Aber von welcher Seite sollten ihm diese Stützen geliefert werden und aus welchem Material sollten sie bestehen? Dieses Räthsel hat der Verfasser bald gelöst. Shakespeare's Leben und Dichtungen bieten, nach seiner Meinung, eine solche unerschütterliche Stütze dar; jenes muss nur unbefangen dargestellt, diese müssen nur richtig gedeutet werden, so ergibt sich aus ihnen unzweifelhaft, dass wir in Shakespeare einen der feurigsten und gläubigsten Katholiken zu verehren haben. Was die ganz positiven Zeugnisse also nicht leisten wollen,

---

<sup>1)</sup> *That his son William was educated, lived, and died a protestant we have no doubt.*

<sup>2)</sup> Dass die vier Verse auf Shakespeare's Grabstein (*Good friend, for Jesus sake forbear*) vom Dichter selbst herrühren, wird erst im Jahre 1693 von Dowdall erzählt; Halliwell, *Life of Shakespeare* (1848) S. 287, bemerkt sehr richtig: *It is unnecessary to say that such wretched doggerel verses never could have proceeded from Shakespeare's pen.* Eben so sagt De Quincey, diese Verse seien „*equally below his intellect no less than his scholarship,*“ und vermuthet, sie könnten wohl vom *grave-digger* oder *parish-clerk* herrühren.



das muss durch indirekte, aber um so unzweideutigere Zeugnisse geleistet werden. Shakespeare's Leben und Dichtungen in's Katholische gewissermaassen umzusetzen, ist daher die eigentliche Aufgabe des Buches.

Das erste Kapitel ist überschrieben: Shakespeare's Erziehung. Die Behandlung dieses Stoffes nimmt 44 Seiten ein. Von Shakespeare's Erziehung wissen wir nichts; wir können nur vermuthen, dass er die öffentliche Schule in Stratford besuchte, welche im Jahre 1553 von Edward VI einen neuen Freibrief erhalten hatte und seitdem *The King's new school* genannt wurde. Was wir über des Dichters Kindheit und Jugend mit Zuverlässigkeit aussagen können, beschränkt sich auf die zwei Thatfachen, dass seine Eltern, John und Mary Shakespeare, ihn in Stratford am 26. April 1564 taufen liessen und dass er sich, wahrscheinlich im December 1582, mit Anne Hathaway vermählte. Was wird der Verfasser diesen Thatfachen auf den 44 Seiten seines ersten Kapitels hinzuzufügen haben?

Gleich im Anfang weist er uns sehr energisch auf die „Thatfache“ hin, dass Shakespeare „in einer Familie erzogen wurde, welche dem damals unterdrückten Religionsbekenntnisse treu geblieben war.“

Kann dies Factum deutlich und bündig bewiesen werden, so erhält die Biographie Shakespeare's allerdings dadurch einen nicht verächtlichen Zuwachs. Auf welche Zeugnisse beruft sich nun der Verfasser? Beruft er sich etwa auf jenes Glaubensbekenntniss, das, ums Jahr 1770, der Maurermeister Mosely in dem Sparrenwerk des Hauses fand, welches das Geburtshaus des Dichters sein soll? Dies von katholischer Glaubensgluth durchhauchte Schriftstück haben noch Chalmers und Drake,<sup>1)</sup> trotz Malone's Widerspruch, für echt gelten lassen; aber jetzt wagt selbst ein Rio nicht, für dies Dokument den Glauben seiner Leser in Anspruch zu nehmen. Er begnügt sich für's Erste damit, jene Behauptung ausgesprochen zu haben, und erzählt alsdann: „Johannes Shakespeare, der Vater des Dichters, muss sich während der Zeit der ersten Religionswirren unter Heinrich VIII und Eduard VI auf irgend eine Art bemerkbar gemacht haben, denn er stand bei seinen Mitbürgern zu Stratford in Ansehen, und dieses

---

<sup>1)</sup> Jener in seiner *Apology for the Believers in the Shakespeare-Papers* (1797) p. 128 fgg., dieser in *Shakespeare and his times* (1817) 1, 16. Malone hatte diese Confession in seiner Ausgabe Shakespeare's vom Jahre 1790 in gutem Glauben veröffentlicht; in seiner *Inquiry* aber (1796) sprach er die feste Ueberzeugung aus, sie könne nicht aus der Familie des Dichters stammen.

Ansehen nahm immer zu seit der Regierung von Maria Tudor, welcher er das Bürgerrecht in dieser Stadt und eines der ersten dortigen Gemeindeämter zu verdanken hatte.“ (S. 2.) Sollte man nicht nach diesen Worten vermuthen, die Königin Maria habe den gläubenseifrigen Handschuhmacher in Stratford durch glänzende Beweise ihrer Gunst ausgezeichnet und ihm „eines der ersten Gemeindeämter“ verschafft, zu denen die Bürger sonst nur durch die Gemeinde selbst erwählt wurden?

Der eben angeführte Satz ist nicht bloß deshalb anziehend, weil er kein wahres Wort enthält, — diesen eigenthümlichen Vorzug theilt er mit gar vielen andern Sätzen dieses Buches; — er wird uns besonders dadurch wichtig, dass er uns einen Einblick in die Methode eröffnet, zu welcher der Autor sich mit entschiedener Vorliebe bekennt. Diese Methode besteht darin, den klaren und präcisen Daten überall so weit wie möglich aus dem Wege zu gehen und der Darstellung eine angenehme Unbestimmtheit zu ertheilen, die dem Verfasser gestattet, jede erwünschte Folgerung aus seinen eigenen Worten zu ziehen. Der Chronologie ist Herr Rio daher nicht befreundet; wir hingegen haben alle Ursache, uns mit dieser schätzbaren Wissenschaft in gutem Vernehmen zu halten. Nicht ohne Grund hat man sie „die Leuchte der Geschichte“ genannt; sie wird uns auch aus der Dämmerung herausleuchten, welche der Verfasser geflissentlich um seinen Gegenstand verbreitet.

Dass der Vater des Dichters sich in den Zeiten Heinrich's VIII oder Edward's VI irgendwie hervorgethan habe, ist eine lächerliche Vermuthung des Herrn Rio. Um das Jahr 1551, also etwa vier Jahre nach dem Tode Heinrich's VIII, zog John Shakespeare von dem Dorfe Snitterfield, wo sein Vater Richard Pächter des wohlhabenden Robert Arden war, nach dem, drei englische Meilen entfernten, Stratford. Im Juli 1553 folgte Maria ihrem Bruder Edward auf den Thron; dass aber gerade von diesem Zeitpunkt an Shakespeare's Autorität unter seinen Mitbürgern zusehends gewachsen sei, davon haben wir keine Kunde. Am 17. Juni 1555 ward er von Thomas Siche von Arlescote wegen acht Pfund verklagt; etwa gegen Ende des Jahres 1557 heirathete er Mary Arden und wir wissen, dass er um diese Zeit zwei Häuser in Stratford besass, eins in Greenhill-street, das andere in Henley-street. Er ward Mitglied der Corporation und man übertrug ihm vom Jahre 1557 an kleinere Aemter in der Gemeinde; als aber Maria Tudor am 17. November 1558 starb, war er auf der Staffel dieser Ehren noch nicht sehr hoch gestiegen: er war damals einer der vier Constables. Zu den „ersten Gemeinde-

Ämtern“ gelangte er, nachdem Elisabeth den Thron bestiegen. Im September 1561 ward er einer von den Chamberlains in Stratford und blieb zwei Jahre lang auf diesem Posten; am 4. Juli 1565 wählte man ihn unter die vierzehn Aldermen und endlich vom Herbst 1568 bis zum Herbst 1569 bekleidete er die höchste Würde, welche in der Gemeinde zu erlangen war, nämlich die eines *high bailiff*; am 5. September 1571 ward er alsdann noch zum *chief alderman* für das folgende Jahr ernannt. Aus der einfachen Zusammenstellung dieser Daten ergibt sich ungefähr das Gegentheil von dem, was Herr Rio seinen Lesern vorgetragen hat; wollten wir uns die von ihm beliebte Darstellungsweise aneignen, so könnten wir etwa sagen: unter der Regierung der katholischen Maria vermochte John Shakespeare nur untergeordnete Aemter in seiner Gemeinde zu erlangen; sobald aber die protestantische Elisabeth zur Herrschaft gekommen, stieg er rasch und in ununterbrochener Folge zu den höchsten Ehrenämtern empor. Wir verschmähen es aber, aus diesen Daten irgend welche Folgerung herauszupressen. Das Eine jedoch sagen sie uns auf das bestimmteste: John Shakespeare hat sich zu jener Zeit in keinem Falle öffentlich zur römischen Kirche bekannt. Elisabeth's erstes Parlament hatte jenes vielberufene Gesetz (*act of supremacy*) erlassen, dem zufolge jeder Beamte verpflichtet war, die Suprematie der Königin in allen kirchlichen Angelegenheiten durch einen Eid anzuerkennen; der Vater des Dichters konnte also seine Aemter nicht übernehmen, ohne diesen vom Gesetz vorgeschriebenen Eid zu leisten und sich damit der Herrschaft der ketzerischen Königin aus freien Stücken zu unterwerfen.

Obgleich der Verfasser demnach für die Behauptung, dass Shakespeare's Familie dem unterdrückten Glauben zugethan gewesen, auch nicht den Schatten eines Beweises beigebracht hat, obgleich die urkundlich beglaubigten Thatsachen dieser Behauptung zu widersprechen scheinen, so wird John Shakespeare dennoch auf den folgenden Seiten beständig als „Recusant“ vorgeführt, und wir erhalten ein ausführliches Gemälde der Qualen, der innern und äussern Bedrängnisse, denen er als solcher nothwendig preisgegeben war.

Von Bedrängnissen und Verfolgungen, die John Shakespeare zu erdulden gehabt, ist uns durchaus keine Nachricht zugekommen. Aus einigen erhaltenen Notizen und Urkunden hat man, und wohl nicht mit Unrecht, geschlossen, dass, etwa vom Jahre 1578 an, seine bis dahin erfreulichen Vermögensverhältnisse, sich weniger günstig gestaltet haben. Er verpfändete das Heirathsgut seiner Frau, Asbyes genannt, für vierzig Pfund an Edmund Lambert; als im Januar 1578

festgesetzt wurde, dass jeder Alderman zu einem bestimmten Zweck sechs Schilling acht Pence beitragen sollte, brauchte er nur die Hälfte dieser Summe zu entrichten; im November jenes Jahres wurden ihm die wöchentlichen Abgaben für die Armen erlassen und am 6. September 1586 verlor er die Würde eines Alderman, weil er, wie angegeben wird, den Sitzungen seit langer Zeit nicht beige-wohnt hatte.

Diese und ähnliche Notizen mögen zu der Annahme leiten, dass John Shakespeare in missliche, für einige Zeit vielleicht gar in bedrängte Verhältnisse gerieth; sie lassen jedoch auch eine andere Deutung zu und in jedem Falle wird sich ein unbefangener, wahrheitsliebender Forscher solcher nackt dastehenden Notizen nur mit grosser Vorsicht bedienen. Wie man sie indess auch deuten möge, so lässt sich doch keinesweges aus ihnen beweisen, dass der alte Shakespeare, der 1580 das zwei Jahre vorher verpfändete Gut Asbyes wieder einlösen wollte, jemals in wirkliche Armuth gesunken sei.<sup>1)</sup> Ueber die Ursache, welche jene unerfreuliche Veränderung in seinen Vermögensumständen herbeigeführt, wissen wir vollends gar nichts mit Bestimmtheit zu sagen. Da er in einer Urkunde vom Jahre 1579 ein *yeoman* genannt wird, so hat man vermuthet, er werde sich um jene Zeit in landwirthschaftliche Unternehmungen eingelassen und, vom Glück nicht begünstigt, bedeutendere Verluste erlitten haben.

Für Herrn Rio nun existirt hier nirgends ein Zweifel, eine Unsicherheit; er ist in der beneidenswürdigen Lage, über alle diese Dinge zuversichtlich und entscheidend sprechen zu können. Er weiss, dass die Lage John Shakespeare's eine „erbarmenswerthe“ war, dass „die geringen Mittel zum Lebensunterhalt, welche der Familie noch geblieben waren, sich immer mehr als unzureichend zeigten“ (S. 6); ja, er weiss sogar, dass der Familie das liebe Brod gefehlt hat: „einmal trat der schreckliche Augenblick ein (1580), dass der Bäcker Sadler, welcher für Abgabe des Brodes nicht weniger als fünf Pfund Sterling zu fordern hatte, nichts mehr herzugeben drohte, wenn ihm nicht eine sichere Bürgschaft für die Zahlung der frühern Schuld geleistet würde.“ — Wie rührend! Aber wir wollen den Lesern doch rathen, ihr Mitleid nicht zu verschwenden. Obgleich Herr Rio diese bewegliche Episode eines von ihm erfundenen Fa-

<sup>1)</sup> Am 4. April 1579 ward John Shakespeare's Tochter, Anne, begraben: die Bestattungskosten (*for the bell and pall*) betrugen acht Pence, eine verhältnissmässig sehr hohe Summe; andere Bürger zahlten nur die Hälfte.

miliendramas durch die beigesetzte Jahreszahl beglaubigt hat, so müssen wir doch der Wahrheit gemäss aussagen, dass die schreckliche Begebenheit unrichtig dargestellt und die hinzugefügte Jahreszahl falsch ist. Auf das schmerzliche Vergnügen, die Geschwister des Dichters und vielleicht gar ihn selbst ängstlich nach Brod schreien zu hören, auf dies Vergnügen wird Herr Rio wohl verzichten müssen, wenn er sich der Quelle erinnert, aus welcher seine Erzählung geflossen ist. Diese Quelle ist das vom 14. November 1578 datirte Testament des Bäckers Roger Sadler; unter den Summen, welche er ausstehen hatte, (*Debtes which are owinge unto me Roger Saddeler*) zählt der Mann auch fünf Pfund auf, welche er von Edmund Lambert und Cornishe für die Schuld des Mr. John Shakespeare zu fordern berechtigt war.<sup>1)</sup> Aus dieser im November 1578 niedergeschriebenen Notiz schliesst also Herr Rio, dass die Shakespeare'sche Familie im Jahre 1580 kein Brod gehabt habe. Man blicke noch einmal auf die eindringliche Darstellung, welche der Verfasser von diesem Vorgang liefert, und lerne an diesem einleuchtenden Beispiele die Gewissenhaftigkeit schätzen, mit welcher er seine Quellen ausbeutet.

Aber auch wenn ihn die Quellen gänzlich verlassen, bewahrt er beim Vortrag seiner Behauptungen dieselbe ungestörte Zuversicht. Er sieht nicht nur die zerrütteten Verhältnisse John Shakespeare's deutlich vor sich, er weiss auch die Ursache dieser Zerrüttung eben so deutlich anzugeben. Er schildert mit grellen Farben die übele Lage Derjenigen, welche „mit den Agenten der Staatsgewalt in Berührung kamen, namentlich mit solchen Agenten, welche in der Heimath der ihnen gegenüberstehenden Bürger aus der Zahl der von dem alten Glauben Abgefallenen genommen waren;“ am gefährlichsten unter diesen war eine gewisse Klasse von Männern der Justiz. Wehe dem Recusanten, welcher gegen einen Mann dieser Klasse eine Schuldforderung oder sonst einen rechtlichen Anspruch geltend zu machen hatte! er musste in diesem Kampfe unterliegen, wie klar auch sein Recht sein mochte. „Ein Verlust dieser Art,“ fährt der allwissende Verfasser fort, „ein Verlust dieser Art in Verbindung mit den monatlichen Religions-Strafgeldern, — das war die Ursache, welche Johann Shakespeare mit den Seinigen in den oben bemerkten Stand der Noth brachte.“ (S. 15.)

---

<sup>1)</sup> Item, of Edmonde Lambarte and . . . Cornishe for the debte of Mr. John Shaksper — — — V. 2.

In der That, Herr Rio muss den Respekt vor der Wahrheit in der Schule des trefflichen Ritters John Falstaff gelernt haben; hätte er sich nur etwas von dem Geist und Witz seines Lehrers angeeignet, so könnte man ihn immerhin für einen nicht unwürdigen Schüler dieses erfindungsreichen Mannes gelten lassen. Denn gleich wie diesem die steifleinenen Kerle in beliebiger Anzahl aus dem Boden herauswachsen, so quillen die erforderlichen Thatsachen unter der Feder des Herrn Rio hervor. Er beobachtet dabei ein Verfahren, welches nur dann zu dem gewünschten Erfolge leiten kann, wenn es überall mit jener entschlossenen Kühnheit angewandt wird, die sich nicht jedermann selbst zu geben vermag: der Verfasser lässt es an dieser Kühnheit nicht fehlen. Er spricht eine Behauptung aus, die er, da ein Beweis für sie nicht ausfindig zu machen ist, freilich unbewiesen lassen muss; kurz hernach ist diese Behauptung schon eine feststehende Thatsache geworden, die Niemand anzweifeln kann, und diese so zu Stande gebrachte Thatsache muss dann gleich wieder zur Grundlage einer andern Behauptung dienen, für die ebenfalls kein Beweis geliefert wird. Alle Diejenigen, die sich im bürgerlichen Leben oder im Gebiet der Literatur mit der Erfindung von Thatsachen abgeben und sich in der Ausübung dieser Kunst zur Vollkommenheit erheben wollen, werden gewiss ein solches Verfahren ihrer Aufmerksamkeit, vielleicht gar ihrer Bewunderung werth achten.

Also — Herr Rio erzählt, dass John Shakespeare dem unterdrückten Glauben angehangen; er erzählt ferner, dass dieser eifrige Katholik „alle Opfer an Geld und die sonstigen Opfer, welche das Gewissen um der Religion willen forderte, wenn auch nicht mit Freude, doch jedenfalls mit ausdauernder Standhaftigkeit dargebracht“ (S. 4), dass dieser bedauernswürdige Märtyrer endlich in die kläglichste Armuth verfallen sei und dass irgend ein Rechtshandel, der sich allerdings gänzlich unserer Kunde entzogen hat, nebst den monatlichen Religions-Strafgeldern ihn in diese jammervolle Lage bringen musste. Wir wissen freilich nicht, ob der alte Shakespeare auch nur einen Penny von diesen Geldern bezahlt hat; aber Herr Rio hat ihn nun einmal dazu verurtheilt und lässt sie ihn erbarungslos so lange fortzahlen, bis er, wie wir eben vernommen haben, seinen Kindern kein Brod mehr geben kann. Diese Strafgelder sind aber auch das Aeusserste und Letzte, was die lebhafteste, aber nicht eben fruchtbare Einbildungskraft des Verfassers an Qualen für den armen Shakespeare zu ersinnen vermag; er verweilt daher bei ihnen mit einer gewissen Zärtlichkeit, und nachdem er

sie zuerst auf S. 15 producirt hat, bringt er sie noch zu drei verschiedenen Malen dem Leser nachdrücklich in Erinnerung (S. 20, 22, 42). Diese Strafgeelder, die, wie er S. 42 sagt, „immer fort-dauerten,“ obgleich wir nicht wissen, dass sie jemals angefangen haben, diese Gelder gebraucht er wie eine Waffe, mit welcher er dem schon gerührten Leser das Mitleid für den um der Religion willen schmachlich verfolgten Stratford Bürger abzuwingen gedenkt.

Aber wenn der Leser auch noch so willig ist, sich der Rührung und dem Mitleid hinzugeben, endlich wird er doch ungeduldig fragen: Giebt es irgend ein Dokument, irgend eine beglaubigte Nachricht, welche die Annahme rechtfertigt, John Shakespeare sei ein Katholik gewesen und habe demzufolge die geschilderten Qualen und Bedrängnisse erduldet? — Wir antworten: Ein solches Dokument, eine solche Nachricht giebt es nicht. Wohl aber hat Collier in seiner Biographie Shakespeare's S. CXXXIX zuerst ein Actenstück veröffentlicht, in welchem Herr Simpson <sup>1)</sup> und der ihm gehorsam folgende Herr Rio einen unumstösslichen Beweis für den Katholicismus des alten Shakespeare erblicken. Ein Schriftsteller, dem es um die Wahrheit und nicht um seine Meinung zu thun wäre, hätte dies Dokument gleich zu Anfang dem Leser vor Augen gelegt und ihm gesagt: Aus diesem Schriftstück und nur aus diesem — denn ein anderes von ähnlichem Inhalt ist nicht vorhanden — ziehe ich die Folgerung, dass John Shakespeare sich zum katholischen Glauben bekannt hat. Der Leser mochte dann selbst entscheiden, ob diese Folgerungen und alle ferneren Schlüsse, die aus ihnen hergeleitet werden, berechtigt seien oder nicht. Aber wer wird auch Herrn Rio ein so grades, ehrliches Verfahren zumuthen wollen? Er geht ganz anders zu Werke: er verkündet und wiederholt seine Behauptung mit immer grösserer Entschiedenheit, gleich als ob ihm die zahlreichsten urkundlichen Beweise dafür zu Gebote ständen, und erst auf S. 110 erwähnt er jenes Schriftstück, so dass der Leser glauben muss, es sei dies nur eins von den vielen ähnlichen Dokumenten, deren genauere Bezeichnung und Anführung sich der Verfasser erspart hat.

Und von welcher Beschaffenheit ist nun jenes Dokument? — Im Jahre 1592 ward eine aus acht Mitgliedern bestehende Commission gebildet, welche die Aufgabe hatte, nach Jesuiten, Priestern und Recusanten in Warwickshire zu forschen. Der Bericht dieser Com-

---

<sup>1)</sup> *The Rambler*, March 1858 p. 177.

mission, an deren Spitze Sir Thomas Lucy stand, ist uns erhalten.<sup>1)</sup> Dort werden alle solche Recusanten mit Namen aufgeführt, welche nicht, nach Ihrer Majestät Verordnung, monatlich die Kirche besuchen, oder ihrer Schulden halber, oder wegen Alter, Krankheit, körperlicher Unfähigkeit aus der Kirche weg bleiben; (*the names of all sutch recusantes as have bene hearetofore presented for not comminge monethlie to the church according to hir Majesties lawes, and yet are thoughte to forbear the church for debtt and for feare of processe, or for soom other worse faultes, or for age, sicknes, or impotencye of bodie*). In Stratford machen die Commissaire neun Männer namhaft und unter diesen nimmt Mr. John Shakespeare den dritten Platz ein. Diese Männer haben jedoch nicht bekannt, dass sie den Besuch der Kirche deshalb unterlassen, weil ihre religiösen Ueberzeugungen mit der vom Staat anerkannten Religion in Widerspruch stehen; die Commissaire berichten vielmehr, diese neun kämen nicht in die Kirche, weil sie gerichtliche Verfolgung wegen Schulden fürchteten; (*it is sayd that these last nine coom not to church for feare of processe for debtte*.) Collier glaubte zwar, eine solche Verfolgung hätte am Sonntag nicht wohl stattfinden können; aber Alex. Dyce (*Shakespeare's Works* [1857] 1, IX) weist mit Recht darauf hin, dass die Worte des Berichts (*and yet are thoughte to forbear the church for debtt and for feare of processe*) ausdrücklich das Gegentheil besagen;<sup>2)</sup> und wie hätten diese Män-

---

<sup>1)</sup> Er ist vom 25. September 1592 datirt. Der Theil des Berichts, der sich auf Stratford bezieht, ist, ausführlicher als von Collier, von Halliwell mitgetheilt worden, *Life of Shakespeare* (1848) S. 72. — Ich will den Verdacht der Fälschung, welcher die meisten der von Collier zuerst veröffentlichten Papiere trifft, gegen dies Dokument nicht aussprechen. Der Umstand, dass es im *State Paper Office* gefunden worden, kann freilich allein seine Echtheit nicht verbürgen; denn die ebenfalls dort aufgefundenene Petition der Schauspieler von Blackfriars vom Jahre 1596, die zuerst Collier in den *Annals of the stage* 1, 298–300 abdrucken liess, hat sich als gefälscht erwiesen. Siehe *Ingleby, the Shakspeare Controversy* (1864) S. 289–302.

<sup>2)</sup> Auch Halliwell bemerkt (*Life of Shakespeare* p. 71) *Mr. Collier thinks no such process could be served on a Sunday, but this I suspect must be one of the many errors which result from measuring the usage of an early period by that of our own*. Vergleiche übrigens einen kleinen Aufsatz in „*The Shakespeare Society's papers*“ Vol. 2, p. 115: „*On the Recusancy of John Shakespeare*.“ — Bei uns in Deutschland muss es in früherer Zeit etwas Gewöhnliches gewesen sein, dass der Gläubiger den Schuldner in der Kirche aufsuchte. Im *Simplicissimus* (Buch IV, Kapitel 17) lesen wir die ergötzlichen Worte: „Ein ander komt vor, oder wanns wolgeräth, in die Kirche mit einem Gebund



ner überhaupt einen solchen Grund für die Unterlassung des Kirchenbesuchs angeben können, wenn Gesetz und Sitte nicht wirklich dem Gläubiger gestattet hätten, den Schuldner auch am Sonntage zu verfolgen?

John Shakespeare gab also an, dass er aus Furcht vor seinen Gläubigern nicht in die Kirche komme. Herr Rio, der uns so viel von der bedauernswürdigen Armuth des Mannes erzählt hat, müsste demnach diesen Grund sehr triftig finden; er könnte sogar das Bild häuslichen Jammers, das er uns so gern vor die Augen bringt, durch diesen bedeutenden Zug vervollständigen. Aber er fühlt sich hier unbehaglich in die Enge getrieben. Hat John Shakespeare wirklich aus dem angegebenen Grunde den Gottesdienst gemieden, so kann jener Bericht, selbst in den Augen des Verfassers unmöglich ein Zeugniß für die katholische Gesinnung des säumigen Kirchenbesuchers sein, und mit diesem scheinbaren Zeugniß, dem einzigen, welches aufzutreiben ist, würde den Behauptungen des Herrn Rio vollends jeder Grund entzogen. Hat aber John Shakespeare seine wahren Gesinnungen verhehlt und sein religiöses Bekenntniß nicht offen kund gegeben, hat er es nicht verschmäht, eine Entschuldigung vorzubringen, durch welche er die Commissaire täuschen und sich vor jeder Strafe sicher stellen konnte — wo bleibt alsdann die „heldenmüthige Standhaftigkeit“ (S. 42), die der Vater des Dichters bewiesen haben soll, und durch welche „seine eigenen und seiner Familie Leiden von Tag zu Tag zunahmen?“ Im Jahre 1592 war ihm Gelegenheit geboten, diese Standhaftigkeit offen vor aller Welt zu bewähren; aber wenn er sich da furchtsam zurückzog und es nicht räthlich fand, ein klares, unumwundenes Zeugniß für seinen Glauben abzulegen, wie kann er dann noch seines „unerschütterlich festen Gewissens“ (S. 111) wegen gepriesen werden? Und wie kann man glauben, dass derjenige, der hier so offenbar den Regeln der Weltklugheit und nicht den Mahnungen seines Gewissens folgte, doch auch wieder muthig und unerschrocken genug gewesen sei, um, allen drohenden Gefahren zum Trotz, seine Anhänglichkeit an die unterdrückte Religion laut zu bekennen und dadurch Jammer und Elend aller Art über seine Familie zu bringen? — Man sieht, das Dokument von 1592 ist nach keiner Seite hin günstig für den

---

Brieffen, wie einer der eine Brandsteuer samlet, mehr seine Zinsleute zu mahnen als zu beten; hätte er aber nicht gewust, dass seine Debitores zur Kirche kommen müsten, so wäre er fein daheim über seinen Registern sitzen blieben.“ (Ausgabe von Heinrich Kurz 1, 421.)

Verfasser; dieser hat vielmehr seine Taktik so übel berechnet, dass er von dem einzigen Schriftstück, welches er etwa zu seinen Gunsten anführen könnte, nur einen sehr ängstlichen Gebrauch machen darf: denn entweder muss er den katholischen Märtyrer, den er eben erst mit so vieler Mühe geschaffen, wieder in das Nichts zurückweisen, oder er muss ihm doch den standhaften Glaubensmuth absprechen, den er ihm mit so begeisterten Lobsprüchen zuerkannt hat.

Von uns sei es fern, aus diesem Dokument irgend einen Schluss zu ziehen auf die sittlichen und religiösen Gesinnungen des alten Shakespeare! Der Vater des Dichters bleibe uns in ehrenvollem Andenken! Aber bekennen müssen wir, dass der völlige Mangel zuverlässiger Nachrichten es ganz und gar unmöglich macht, eine deutliche oder auch nur eine undeutliche Vorstellung von seiner Persönlichkeit zu gewinnen; und eben so unmöglich ist es daher, den Einfluss abzuschätzen und zu bestimmen, den er auf Erziehung und Ausbildung seines grossen Sohnes getübt haben mag. Jenem Dokument von 1592 kann man schon deshalb keine bestimmte Folgerung abgewinnen, weil alle derartige Notizen, die durch anderweitige Nachrichten nicht erläutert werden, die verschiedenste Auslegung zulassen. Möglich, dass John Shakespeare damals in der That von einem oder dem andern Gläubiger hart bedrängt wurde und sich aus diesem Grunde nicht in die Kirche wagte; möglich auch, dass seine religiösen Ansichten es ihm wünschenswerth machten, sich dem Gottesdienste fern zu halten; — aber woher wissen wir, dass diese Ansichten die eines Katholiken waren? Könnte er nicht eben so wohl sich jenem überstrengen Puritanismus angeschlossen haben, der damals in Stratford zu herrschen begann? Der Dichter zeigt sich in seinen Werken den Puritanern nicht eben freundlich gesinnt; wer wollte es uns nun verwehren, wenn wir, in der Art des Herrn Rio argumentirend, hieraus den sichern Beweis entnehmen, dass der junge William die Männer jener Sekte schon in seinem väterlichen Hause gleichsam aus der ersten Hand habe kennen lernen, dass er mit Schmerz wahrgenommen, wie sein Vater ihrem verderblichen Einflusse sich hingeeben und dass er schon früh den Entschluss gefasst habe, jene kopfhängerischen Ueberfrommen zu verdienter Strafe mit herbem Witz zu verfolgen? — Wahrlich, wo eine bestimmte Kenntniss nicht mehr zu erlangen ist, da bleibt allen erdenklichen Vermuthungen ein weites Feld eröffnet; das Wenige jedoch, was wir über John Shakespeare noch urkundlich wissen, widerspricht auf das Entschiedenste der Annahme, dass

er unter dem Banne des Katholicismus gestanden und die Leiden, die den Anhängern Roms damals beschieden waren, willig getragen habe. Auf einer spätern Recusantenliste ist sein Name nicht zu finden; wenn er auch in einer Klageschrift gegen John Lambert im Jahre 1597 von seinem beschränkten Vermögen und der geringen Zahl seiner Freunde spricht (*of small wealthe and verrey fewe frends and alyance*), so hat er es doch nicht gescheut, sich an das heraldische Amt zu wenden, und wahrscheinlich auf den Wunsch seines Sohnes, ein Wappen für sich zu begehren. Dies ward ihm denn auch 1599 ertheilt; das Diplom, von William Dethick und William Camden ausgestellt, wird in den Biographien Shakespeare's gewöhnlich seinem ganzen Umfange nach abgedruckt; Herr Rio hat es aber wohl, mit allzuflüchtigem Auge, übersehen; denn nirgends erwähnt er Wappen und Urkunde, die freilich zur Unterstützung seiner Hypothesen nicht tauglich sein würden. Wir dürfen annehmen, dass John Shakespeare, durch seinen wohlhabenden Sohn von jeder Sorge befreit, ein behagliches Alter genoss; er starb, nicht etwa, wie Herr Rio mit Freuden vernehmen würde, im Gefängniss, auf dem Schafot, oder unter den Marterwerkzeugen des Henkers, nein, er starb ganz friedsam und geruhig, wahrscheinlich in einem seiner beiden Häuser in Henley-Street, oder auch in dem grossen Hause New Place, welches sein Sohn 1597 von William Underhill für sechzig Pfund gekauft hatte. Wie uns das Stratfordor Kirchenbuch meldet, ward er am 8. September 1601 bestattet. —

Der Versuch, die Zahl der katholischen Märtyrer durch den unerschrockenen Glaubenshelden John Shakespeare zu vermehren, ist also Herrn Rio vollständig missglückt. Dass aber dieser standhafte Glaubensheld nur in der Imagination des Verfassers erzeugt worden, dass seine wirkliche Existenz durch kein glaubhaftes Zeugnis nachzuweisen ist, — dass musste um so ausführlicher und umständlicher dargethan werden, je nachdrücklicher Herr Rio es zu wiederholten Malen als nothwendig und natürlich bezeichnet, dass der Sohn seine religiösen Gesinnungen von einem so glaubensstarken Vater erben musste. In der Bewunderung dieses standhaften Vaters, in dem theilnahmsvollen Anschauen, in dem schmerzlichen Mitgefühl aller der Qualen und Leiden, die dieser geliebte Vater durch unerschütterliche Treue gegen die unterdrückte Religion auf sich herabbeschwor, soll der Dichter aufgewachsen sein; dadurch — so denkt Herr Rio — musste sich der Same des Katholicismus tief und fest in seine Seele einsenken, dieser Same musste im spätern Leben herrlich aufgehen: Shakespeare musste den gloriwürdigen

Entschluss fassen, sich und seine Poesie ganz in den Dienst der katholischen Religion zu geben, und gegen den falschen Glauben, der damals so frech triumphirte, in unerbittlichem Hass durch „seine kleine dramatische Agitation“ (S. 165) anzukämpfen. Aber wenn der katholische Vater vor unsern Blicken verschwindet, so verschwindet uns auch die Möglichkeit, den religiösen Gesinnungen des Sohns auf die Spur zu kommen, und von dem „Schauspiel des Elends, das Shakespeare als Sohn seit seiner Kindheit vor Augen hatte,“ (S. 219) bleibt auch nicht eine einzige kleine Scene übrig. Darf man sich nicht darüber wundern, dass der Verfasser, indem er uns über „Shakespeare's Erziehung“ belehren will, uns nur die schmählichen Verfolgungen, die furchtbaren Qualen schildert, die den armen Katholiken drohten? Nicht nur Somerville's und Arden's traurige Geschichte,<sup>1)</sup> welche die meisten neueren Biographen Shakespeare's berichten, wird hier gar erbaulich wieder erzählt, wir müssen auch noch manche andere schreckliche Begebenheiten mitanhören. Der Verfasser selbst fühlt sich (S. 21) zu der Bemerkung gedrungen: „man kann nun zwar nicht ausdrücklich behaupten, dass Stratford oder die Umgegend der Schauplatz solcher gewaltsamer Katastrophen war; aber“ — — aber trotzdem fährt er unermüdlich fort, alle derartigen Histörchen, die er bei seinen nicht immer zuverlässigen Gewährsmännern auflesen konnte, herbeizuziehen und sie so anschaulich, als er es nur immer vermag, auszumalen.

Wir lassen ihn dies fromme Geschäft ungestört vollführen und harren geduldig des Augenblicks, in dem es ihm beliebt wird, sich endlich zu unserm Dichter zu wenden. Was der junge Shakespeare über religiöse Angelegenheiten empfand und dachte, das — haben wir eingesehen — vermögen wir weder zu erkennen noch zu enträthseln. Wir müssen jetzt wohl fragen: was hat er gethan? Stimmen seine Thaten mit den ihm von Herrn Rio beigelegten Gesinnungen überein, so mag es vielleicht auch mit diesen Gesinnungen seine Richtigkeit haben.

Hat er also vor den Augen aller Welt oder auch nur im Verborgenen irgend etwas gethan, wodurch er sich als Gegner der Staatskirche, als Anhänger des katholischen Glaubens darstellt? Sichern Muthes wird Herr Rio diese Frage bejahen. Er lässt im Jahre 1583 den neunzehnjährigen William, — wir wissen nicht, mit

---

<sup>1)</sup> In Verbindung mit der Geschichte Leicesters wird sie klar und übersichtlich dargestellt von N. J. Halpin, *Oberon's vision in the Midsummernight-dream* (London 1843) p. 43 fg.

welcher Berechtigung, — „unter den traurigsten Umständen“ (S. 44) nach London reisen, damit er dort etwa der Hinrichtung Arden's beiwohnen könne. Als aber dem Dichter 1585 Zwillinge geboren wurden, da, sagt der Verfasser (S. 45), „fand er die erste Gelegenheit, für sich in eigenem Namen und als Familienvater für die Seinen, einen feindlichen Akt zu vollziehen gegen jene furchtbare Macht, die den Namen Staats-Kirche führte.“ Der Verfasser versteht es, die Aufmerksamkeit der Leser zu spannen. Und worin bestand dieser feindliche Akt? Er gab seinen Kindern die Namen Hamnet und Judith. Und diese Namen waren ein Protest gegen die Staatskirche? Allèrdings, meint Herr Rio. Das Buch Judith war ja von den Theologen dieser Kirche vor Kurzem unter die Apokryphen gestellt worden, und ein Buchdrucker war gefoltert und hingerichtet worden, „weil er ein Werk unter dem Titel *De schismate* gedruckt hatte, in welchem der Sieg der Kirche über die Häresie vorausgesagt und dieser Sieg mit dem Siege der Judith über Holofernes verglichen wurde“ (S. 46). Und Shakespeare wagte es, diesen gefährlichen Namen in seine Familie einzuführen! „Geschah dieses,“ fragt Herr Rio, „in dem Sinne jenes Virgil'schen Verses: *Exoriare aliquis*, oder, fährt er fort, indem er zu unserer Verwunderung einen Einfluss der Reformation auf den Katholiken Shakespeare zugesteht — „oder war es nur eine biblische Geschmacksache, wie deren so manche durch die Reformation aufkamen?“ Nun, da Herr Rio selbst noch Zweifel äussert, so haben wir gewiss alle Ursache, behutsam zu verfahren und über diese gewichtige Frage noch keine Entscheidung zu treffen. Der Name Hamlet (Hamnet) aber, davon ist der Verfasser überzeugt, „lässt keine so unschuldige Erklärung zu, wie die zuletzt angedeutete ist, wenigstens für Diejenigen nicht, welche die tragische Geschichte des Prinzen Hamlet kannten. Hamlet's Arm waffnet sich ja doch gegen eine Königin, welche durch eine widerrechtliche Usurpation herrscht, gegen eine Frau ohne Scham und ohne Herz. Nun, für die Katholiken war Elisabeth gerade so und wo möglich, noch etwas Schlimmeres“ (S. 47). Und nun erkühnt sich Herr Rio gar „mit grosser Wahrscheinlichkeit“ zu vermuthen, dass Shakespeare in seinem Hamlet eigentlich dem unglücklichen Somerville ein Denkmal habe errichten wollen: denn dieser war ja auch geistesverwirrt und wollte ein Attentat gegen die Königin ausführen.

Es ist allerdings eine bedenkliche Sache um jene beiden Namen. Dass Judith dem Holofernes den Kopf abgeschlagen hat, kann füglich nicht geläugnet werden. Dass „Hamlet's Arm sich gegen seine

Mutter waffnet,“ ist freilich nicht so ganz richtig. Herr Rio hatte offenbar die Tragödie so ziemlich aus dem Gedächtniss verloren, als er diese Worte schrieb; er hatte vergessen, dass der Geist den Prinzen davon abmahnt, irgend etwas gegen die Königin zu unternehmen:

*But, howsoever thou pursu'st this act,  
Taint not thy mind, nor let thy soul contrive  
Against thy mother aught; leave her to heaven,  
And to those thorns, that in her bosom lodge,  
To prick and sting her. (1,V) —*

— er hatte vergessen, dass Hamlet, ehe er, in jenem furchtbaren Zwiegespräch, der Mutter mit herzzerreissenden Worten ihre Schandthat vorhält, so bestimmt, wie möglich, sagt:

*I will speak daggers to her, but use none (3, II).*

Aber wenn dem Verfasser auch sein Gedächtniss hier untreu geworden ist, das bleibt doch immer wahr, dass Hamlet, wenn auch keine Königin, so doch wenigstens einen König zu tödten vorhat und am Ende auch wirklich tödtet. Mag man daher sagen, was man will, es ist nicht zu verkennen, dass in den Namen Hamlet und Judith etwas Hochverrätherisches, etwas Mörderisches liegt.

Die mörderischen Gesinnungen, deren Symbol diese Namen sind, müssen aber in Stratford ziemlich heimisch gewesen sein. Denn wie wird Herr Rio erstaunen, wenn wir ihm mittheilen, dass es in Stratford ein Ehepaar gab, welches muthig genug war, jene Namen zu tragen. In der That, es gab dort einen Hamnet und eine Judith Sadler; der Mann ist im October 1624, die Frau im März 1613—1614 gestorben. Der Mann wird in Shakespeare's Testament erwähnt und erhält 26 Shilling 8 Pence, um sich einen Ring zu kaufen.<sup>1)</sup> Diese Eheleute waren die Pathen der Kinder Shakespeare's und mussten auf diese daher ihre kirchen- und staatsgefährlichen Namen übertragen, so wie hinwiederum Shakespeare wahrscheinlich am 5. Februar 1597—1598 bei einem Sohne Sadler's zu Gevatter stand und diesem seinen unschuldigen Namen William vererbte. Der „feindliche Akt gegen die Staatskirche“ hatte also einen sehr

---

<sup>1)</sup> *Item I gyve and bequeath to Hamlett Sadler XXVIs, VIIId to buy him a ringe.* — Er gehört auch zu den Unterzeichnern des Testaments, und schreibt seinen Taufnamen mit *n: Hamnet*.

friedlichen und natürlichen Ursprung.<sup>1)</sup> Die Kirche hat daher auch, so viel uns bekannt geworden, das feindselige Unterfangen des Dichters niemals geahndet; sie fühlte sich durch das Ereigniss, dass zwei Kinder in Stratford nach ihren Pathen Hamlet und Judith genannt wurden, durchaus nicht in ihrem Bestehen gefährdet und liess die harmlosen Kleinen in ungestörtem Besitz dieser bedenklichen Namen.

Wollte Shakespeare der Staatskirche einen empfindlichen Schlag versetzen, so musste er also auf andere Thaten sinnen. Er ging nach London und ward Schauspieler.

Im zweiten Kapitel seines Buchs will uns Herr Rio „Shakespeare in London“ schildern. Wir erwarten den Dichter als Religionskämpfer in angestrenzter Thätigkeit zu sehen. Da der Verfasser über diese Thätigkeit nichts zu berichten hat, so muss er wohl Mittel finden, die entstehende Lücke auszufüllen. Er greift daher zu demjenigen Mittel, welches ihm das bequemste und geläufigste ist: er beginnt abermals über die Leiden der Katholiken zu jammern, gegen die Protestanten wüthend zu eifern und setzt dies auf 47 Seiten (44—91) wacker fort. Das *old merry England* wird hier vor unsern Augen zu einem Land des Schreckens und der Trübsal: man sieht nichts als Scheiterhaufen, Blutgertüste, Henker und Schlachtopfer. Die nichtswürdigen Henker, die sich in immer steigender Beeiferung zu ihrem scheusslichen Amte herzudrängen, sind die Protestanten, die muthig duldenden Schlachtopfer sind die Katholiken; das Theater, für welches Shakespeare schrieb, wird deshalb auch (S. 94) mit angenehm überraschendem Witz „das Theater der Schlachtopfer“ genannt. Herr Rio erzählt uns von einer „Schreckenszeit,“ welche Elisabeth über ihr Volk verhängt habe; vier Mal (S. 54, 86, 88, 219) geschieht dieser Schreckenszeit Erwähnung, und ihr wird eine Dauer bald von fünf, bald von sieben, bald

---

<sup>1)</sup> Noch auf S. 246 wiederholt der Verfasser die Behauptung, dass Shakespeare seinem Sohne den Namen Hamlet „aus ähnlichen Gründen gab, warum er einer seiner Töchter den Namen Judith ertheilen liess.“ — Der possierliche Einfall stammt übrigens nicht aus dem Kopfe des Herrn Rio. In der Ausdeutung der Namen ist ihm Herr Simpson vorangegangen; auch die Identität Somervilles und Hamlets hat Herr Simpson zuerst erkannt. (*The Rambler*, March 1858, p. 186—187.) Er fragt: *For who but Somerville is the original of Hamlet?* — Herr Rio lässt es unerwähnt, dass er seinem Vorgänger und Mitstreiter diese Einsichten verdankt. Der Leser mag nun entscheiden, wem die grössere Anerkennung gebührt, Demjenigen, der eine Abgeschmacktheit zuerst vorbringt, oder Dem, der sie von einem Andern gläubig annimmt.

gar von zwanzig Jahren zugestanden. Wir hören von den „kleinen und grossen Räubern, die sich mit katholischem Gute bereichert hatten,“ und wir erfahren, dass diesen Räubern eine „fast teuflische Gesinnung“ (S. 87) eigen war. Wir sehen unaufhörlich katholisches Blut stromweis fliessen, wir sehen stets Schaaren verruchter Protestanten mit Strick und Beil gertüftet und lechzend vor Verlangen, fromme Anhänger Rom's zu enthaupten oder zu erdrosseln. In dem Vortrag dieser mit zelotischer Bitterkeit reichlich gewürzten Jammer- und Greuelgeschichten kann Herr Rio jedoch eine gewisse Eintönigkeit nicht vermeiden. So ist z. B. von der Hinrichtung des edeln Edmund Campion, die wir wahrlich nicht billigen wollen, sechs Mal die Rede (S. 29, 49, 54, 56, 82, 85). Hatte der Verfasser keine andern „Schlachtopfer“ zur Verfügung, mit denen er seine düstern Gemälde beleben konnte? Ein protestantischer Rio, der die Leiden seiner Glaubensgenossen unter der Herrschaft der Maria Tudor schildern wollte, befände sich in einer weit günstigeren Lage: er hätte die Wahl zwischen mehreren namhaften Schlachtopfern; er könnte, zur Erregung von Mitleid und Hass, bald Ridley, bald Cranmer, bald den 82jährigen Latimer auf dem Scheiterhaufen vorführen; es ist unangenehm für Herrn Rio, dass er sich immer mit dem einen Campion behelfen muss. —

Eine bis an den Rand gefüllte Schale des Grimms und Zornes wird auf das Haupt der Elisabeth ausgegossen. Schon auf S. 27 war der Verfasser zu der Annahme geneigt, dass Shakespeare, als er sein Ungeheuer Richard III schilderte, eigentlich das Ungeheuer Elisabeth im Auge gehabt. Aber jetzt erst wird ihr Bild mit kräftigen Farben ausgemalt. Ihre Regierung hat das gottvergessene England in den Abgrund des Elends gestürzt. Die beiden herrschenden Eigenschaften ihrer Natur waren Wollust und blutdürstige Rachsucht; die letztere hatte jedoch das Uebergewicht (S. 93). Wenn sie die dramatische Dichtung begünstigte, so geschah es, weil sie von dem Drama eine Befriedigung dieser beiden Leidenschaften forderte und erhielt. Die Armada, die geweihte Kriegsflotte des Katholicismus hat sie gewiss nicht ohne Hülfe dunkler Mächte zerstreut; sie hat mit geheimem Zauberwerk die Stürme heraufbeschworen, welche den Schiffen des katholischen Königs so verderblich wurden; „denn, sagt Herr Rio (S. 55), es war, wie wenn sie einen Bund geschlossen hätte mit den Stürmen oder mit irgend einer dunkeln Macht, welche die Stürme loslassen kann.“ Warum geht Herr Rio nicht noch einen nothwendigen Schritt weiter und sagt es gerade heraus, dass Shakespeare in der königlichen Hexe das Ur-



bild der Hexe im Macbeth gefunden hat, die ja auch über die Stürme schaltet und die Schiffe nach Belieben umherschleudern kann? <sup>1)</sup> Der Verfasser lese aufmerksam den Dialog, den sie mit ihren widerlichen Genossinnen führt, und er wird die von uns angedeutete Aehnlichkeit nicht verkennen.

Endlich wendet Herr Rio sein Auge auch auf die dramatischen Dichter Englands und sie müssen ein schweres Gericht über sich ergehen lassen. Schon früher (S. 41) sprach er von „dramatischen Saturnalien,“ und von dem „abtrünnigen Mönch Bale, <sup>2)</sup> durch den diese Periode des dramatischen Unflaths eingeleitet wurde.“ Aus den im spätern Mittelalter ausgebildeten Formen der *Moral-* und *Miracle-plays* hat sich bekanntlich in allmählichen Uebergängen das nationale Drama in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelt und rasch eine wunderbare Blüthe erreicht. Herr Rio klagt aber mit düsterer Miene über die „plötzliche Abirrung vom bessern Wege, in welche das Drama seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verfallen war.“ Und in der That, die „Abirrung“ muss eine sehr gefährliche gewesen sein, wenn die Schilderung richtig ist, welche Herr Rio von dieser Dichterschule entwirft, die „damals für die Stadt London den dramatischen Bedarf lieferte“ (S. 91). Es ist nur wenig, wenn er diese Schule (S. 74) eine „hasserfüllte, gemeine, blutdürstige und vor allem servile“ nennt. Man höre seine haarsträubende Schilderung (S. 72)! Unter den damaligen englischen dramatischen Dichtern finden sich ausser den kirchlichen Apostaten, Spionen, berufsmässigen Betrügnern und Religionsverächtern überdies noch zügellose

- 
- <sup>1)</sup> Macbeth 1, III:    2. Witch. *I'll give thee a wind.*  
                           1. Witch. *Thou art kind.*  
                           3. Witch. *And I another.*  
                           1. Witch. *I myself have all the other;*  
   *And the very ports they blow,*  
   *All the quarters that they know*  
   *I' the shipman's card. — — —*  
   *Though his bark cannot be lost,*  
   *Yet it shall be tempest-toss'd.*

<sup>2)</sup> Es ist dies John Bale, der Bischof von Ossory, der um die Zeit von Shakespeare's Geburt starb. In seinen dramatischen Stücken, die sich weder durch Form noch Gehalt auszeichnen und bald vergessen wurden, hatte er die Sache der Reformation zu fördern gesucht. Wenn Rio diesen Mann, den er selten ohne ein entehrendes Epitheton nennt, als den Vater des englischen Dramas bezeichnet, so liefert er dadurch den Beweis, dass er von den Dramen Bales nichts gesehen noch gelesen hat; denn diese bewegen sich noch ganz und gar in den älteren Formen der *Miracle-plays*.

Wüstlinge, Verleumder des Erwerbs wegen, ja selbst Mörder, welche gleichsam abgehärtet durch das beständige Blutvergiessen auf der Bühne, von der Dichtung zur Wirklichkeit übergingen. Nicht zufrieden mit ihrer eigenen persönlichen Unwürdigkeit, arbeiteten sie täglich an der Herabwürdigung ihrer Kunst, indem sie dieselbe zu dem Dienste der rohesten Leidenschaften hergaben und den am meisten fanatischen Theil des grossen Haufens durch „stark geladene“ Tiraden gegen die Katholiken hetzten. — Entsetzlich! So ein Londoner Theater muss ja eine wahre Mördergrube gewesen sein! Und das Alles sind die Früchte des Protestantismus!

Solchen fluchwürdigen Dichtern, solchen Helfershelfern des Satan konnte Herr Rio unmöglich ein eingehendes Studium widmen. Er redet zwar so, als ob er manche Stunde in ihrer bössartig verderblichen Gesellschaft zugebracht habe, und man sollte glauben, dass er aus voller Ueberzeugung lästerte und schimpfte. Aber nein, er schimpft nur nach Hörensagen. Wir entdecken nämlich bald, dass er sein Gemüth nicht befleckt hat durch die Lectüre dieser vom Pesthauch inficirten Dramen, dieser Hölleugeburten, an denen das Blut schuldloser Katholiken klebt. Er möchte sich zwar ein gelehrtes Ansehen geben und citirt ein paar Stellen aus den Dichtungen dieser Mörder und Beutelschneider; aber diese Stellen hat er sammt und sonders im dritten Band von Collier's *Annals of the Stage* gefunden, und das Wenige, was er sonst noch über jene der ewigen Verdammniss anheimgefallenen Sünder mittheilt, hat er unbedenklich demselben Bande entlehnt.<sup>1)</sup> Und zwar ist die Entlehnung nicht immer glücklich von Statte gegangen. So redet er auf S. 61 von Marlowe's *Tamerlan*, und bemerkt, „der Dichter verspreche am Ende des ersten Theils dieses Werks, worin ein Mord auf den andern folgt, einen zweiten Theil, wo noch grössere Mordthaten vorkämen (*still greater murders*).“ — Wir erinnern uns nicht, in Marlowe's *Tamburlaine* ein solches Versprechen gelesen zu haben; aber unser Gedächtniss kann mangelhaft sein, und der Verfasser führt ja hier sogar die Worte des Originals an. Wir schlagen die von Alex. Dyce 1850 herausgegebenen Werke Marlowe's auf, wir überblicken die letzte Scene im ersten Theil des *Tamburlaine*, die citirten Worte jedoch sind nicht zu entdecken. Den Marlowe hat aber Herr Rio ja gar nicht gelesen; wir sollten nur im dritten Band

---

<sup>1)</sup> Die auf S. 67 und 71 angeführten Stellen finden sich bei Collier S. 160 und 209, die Verse aus der Rede des Propheten Jonas S. 67 bei Collier S. 220.

von Collier's *Annals* nachsuchen, da werden die Worte schon stehen. Und wirklich, da stehen sie auch auf S. 120. Mit der Tragödie Marlowe's haben sie indess gar nichts zu schaffen. Collier spricht dort im Text allerdings vom *Tamburlaine*; in einer ausführlichen Note aber erwähnt er das Werk eines ungenannten Autors, das offenbar die Bestimmung hatte, mit Marlowe's beliebtem Werk zu wetteifern (*The first part of the Tragical Raigne of Selimus, sometime Emperour of the Turks, 1594*). Von diesem Drama heisst es: *The whole play is full of blood and slughter, and the author promises, in the second part of his tragedy, (which has not survived) to tell of still „greater murders.“* Herr Rio hat also Collier's Worte nur ganz obenhin angesehen und durch diesen unschicklichen Irrthum zur Genüge bewiesen, dass er bei seiner Darstellung die Quellen unbenutzt lässt und auch von den allbekannten Hilfsmitteln nur einen sehr nachlässigen Gebrauch macht.<sup>1)</sup>

Obschon der Verfasser nun weder die Dramen Marlowe's gelesen, noch das Kapitel, welches Collier ihnen gewidmet, aufmerksam betrachtet hat, hält er sich doch für berechtigt, diesem Dichter ein „satanisches Wesen“ (S. 60) zuzuschreiben. Dass Satan wirklich so mächtig in ihm war, das erkennt Herr Rio an zwei untrüglichen Zeichen; denn er sagt: Marlowe verfolgte die Katholiken mit seinem Hass, griff aber niemals die offizielle Staatsreligion an. Hätte er nur zu dem letztern sich verstanden, so wäre ihm das erstere vielleicht minder schwer angerechnet worden. Freilich lässt sich von den religiösen Anschauungen des Mannes nicht viel Gutes rühmen. Indess würde man von Herrn Rio doch wohl ein milderer Urtheil erwirken, wenn man ihm das Blatt vor die Augen brächte, auf welchem ein gewisser Rychard Bame eine Darstellung der Ansichten giebt, welche Marlowe über Religion und Christenthum gehegt haben soll.<sup>2)</sup> In wie weit dieser Bame, der hernach hingerichtet wurde, Glauben verdient, ist nicht leicht mehr zu bestimmen; aber Herr Rio pflegt es ja auch mit der Glaubwürdigkeit seiner

---

<sup>1)</sup> Wenn auf S. 63 unter Hinweisung auf Collier III, 197 Peele's Tochter zu einer Tochter Lord Burghley's gemacht wird, so wollen wir dies lächerliche Versehen grossmüthig auf Rechnung des Uebersetzers schreiben, welcher der Sprache und der hier behandelten Gegenstände gleich unkundig ist.

<sup>2)</sup> *A note containinge the opinion of one Christopher Marlye, concernynge his damnable opinions and judgment of religyon and scorne of gods worde.* Das Schriftstück ward zuerst mitgetheilt von Ritson in seinen *Observations on Warton's History of Engl. Poetry*, p. 40; jetzt hat es A. Dyce in den dritten Band seiner Ausgabe des Marlowe aufgenommen p. 311—15.

Gewährsmänner nicht so genau zu nehmen. Unter diesen Ansichten sind viele, die jedem Christen, mag er sich zur römischen oder evangelischen Kirche bekennen, verdammenswerth erscheinen müssen; eine derselben wird Herr Rio jedoch keineswegs verdammen; sie wird ihm vielleicht gar als so verdienstlich entgegen leuchten, dass sie die Scheusslichkeit aller übrigen durch ihren Glanz auslöscht. Denn Marlowe hatte ein gutes Herz für die Katholiken und meinte: *That yf ther be any God or good Religion, then it is in the Papistes, because the service of God is performed with more ceremonies, as elevation of the masse, organs, singinge men, shaven crownes, etc.* und gleichsam zur Bekräftigung dieser Ansicht wird mit energischer Kürze hinzugefügt: *That all protestantes ar hipocriticall Asses.*

Nicht wahr, ein Mann, der unter vielen abscheulichen eine so gesunde Meinung hegt, kann dem Heil noch nicht ganz und gar entfremdet sein? Er verdiente wohl, dass Herr Rio noch nachträglich den Bannfluch von seinem Haupte nähme, der auf den andern Komödienschreibern freilich mit unverminderter Schwere auch ferner lasten muss. Denn keiner der andern kann einen solchen Milderungsgrund für sich geltend machen: sie alle haben, als verhärtete Sünder, fort und fort das Ansehen des Papstes gering geachtet, den katholischen König trotzig verspottet, und — was alle schamlosen Verbrechen krönt — sie haben der Elisabeth geschmeichelt! Mussten sie nicht gewärtig sein, nach ihrem Tode in den tiefsten und schauervollsten Abgrund der Hölle zu verdienter ewiger Qual hinabgestossen zu werden? —

Wäre Herr Rio durch Kenntniss und Einsicht befähigt, geschichtliche Zustände klar anzuschauen und unbefangen zu beurtheilen, so würden wir ihm sagen: das englische Drama ist ganz und gar aus dem nationalen Leben hervorgewachsen und hat sich beständig in inniger Verbindung mit demselben erhalten. Gleich wie in dem Drama der Spanier, ist uns in ihm ein Spiegel des Nationalcharakters aufgestellt. Was in der Nation lebendig war, die Gesinnungen, die sie durchdrangen, die Leidenschaften, die sie beherrschten und bewegten und die oft zu einem gewaltsamen Ausbruch kamen, die Stimmungen, die mit dem Tage flüchtig wechseln, und die unveränderlichen Grundelemente, auf denen das Wesen des Volkes für immer beruht, — das Alles mischte sich im Drama keck durch einander und ward in unmittelbarer Lebendigkeit auf der Bühne zur Darstellung gebracht. Unter der Herrschaft der Elisabeth ward die Nation mächtig erhoben im Bewusstsein ihrer fessellos aufstrebenden Grösse. Eine frische Lebenskraft brach überall hervor; es trieb

und keimte aller Orten, ein ungehemmter jugendlicher Drang erregte und vervielfältigte alle Kräfte. Wo aber Alles so gewaltig, so ungestüm zur Entwicklung drängt, da kann in Leben und Sitte das Maass nicht immer gewahrt werden. Wie grosse Thaten vollbracht wurden, so wurden auch grosse Verbrechen verübt; Alles zeigt sich in gigantischen Formen, die Schranke des Sittlichen wird nicht immer beachtet, oder vielmehr, sie ist noch nicht so fest aufgerichtet, dass nicht eine kraftvolle Natur sich vermessen dürfte, sie umzustossen. Denn die Kräfte in ihrer überquellenden Fülle streben vor Allem darnach, sich zu offenbaren. Eine solche Zeit sieht das Grösste und Wundervollste entstehen; in einer solchen ruhmreichen, vielbewegten Zeit wird der sichere Grund gelegt für das Glück, für die Grösse der kommenden Zeiten. England fühlte sich befreit von der geistigen Oberherrschaft eines ausländischen Priesters; der Feind, der so lange schreckend gedroht, hatte vergebens seine furchtbare Macht aufgeboten, um, der „triumphirenden See“<sup>1)</sup> zum Trotz, das Eiland zu bezwingen, und das Volk jauchzte auf im stolzen Gefühl seiner Kraft, die sich glorreich vor den Augen der Welt bewährt hatte.

Die Kunst, die in einer solchen Zeit entspringt, muss ein Kind derselben sein. Sie trägt denselben Charakter, den Leben und Sitte aufweisen. Auch sie schwankt noch unsicher, bald glücklich dem Grossen zustrebend, bald wieder unfähig, sich des Rohen zu erwehren. — Lebensfülle, eine weite, mannigfaltige Anschauung, Stärke und Kühnheit im Erfassen der Dinge, eine oft erschütternde Wahrheit in ihrer Darstellung, und eine reiche Poesie, die das Einzelne schmückt, — diese Eigenschaften müssen den ältern Dramatikern, den unmittelbaren Vorgängern Shakespeare's zugestanden werden. Aber das Maass ist noch nicht gefunden, das Werk der Einbildungskraft ist noch nicht zum Kunstwerk gereift. Die Kraft äussert sich zügellos, und muss daher nicht selten ihre eigene Wirkung vernichten; die Leidenschaften, die sich hier kund geben, müssen oft durch ihre Gewaltsamkeit verletzen und empören. Die Dichter stürzten sich in das stürmisch erregte Leben, das um sie her wogte, auch ihnen fehlte ein äusserer Halt und die innere Haltung, und manche von ihnen gingen unter in dem wilden Treiben, überreizt und frühzeitig entkräftet. Vor keiner Erscheinung des Lebens sollte die Bühne sich verschliessen, für Alles, was die Zeit dem Dichter darreichte, sollte dort Raum geschafft werden, die Gefühle,

---

<sup>1)</sup> *England bound in with the triumphant sea.* Shakesp. Richard II. 2, 1.

welche das Volk so kräftig aussprach, sollten dort ihren lauten Widerhall finden. So musste denn auch das Nationalgefühl, das bei dem allgemeinen Aufschwung der Geister sich immer stärker ausbildete, von der Bühne herab in vollen Tönen verkündigt werden. Und in diesem Nationalgefühl begegneten sich Liebe und Hass. Das Vaterland und seine Herrscherin ward mit Begeisterung gepriesen, verherrlicht ward der Sieg der neuen Religion, in welcher man die Bürgschaft der nationalen Unabhängigkeit erblickte. Und eben so laut und heftig ward der alte Glaube geschmäht, der, wie man wähnte, dem Volke eine verhasste Knechtschaft aufzulegen bestimmt war; Alle, die ihn beschützten und verbreiteten, oder die gegen Englands Selbstständigkeit die Waffen erhoben hatten, wurden mit Grimm und Spott verfolgt, und besonders der Papst und der spanische König mussten sich vom englischen Volke wie von den Londoner Theaterdichtern eine sehr übele Behandlung gefallen lassen.

Wir wollen diesem Uebermaasse patriotisch-religiöser Polemik wahrlich nicht unsern Beifall zollen. Aber man weiss es ja, bis zu welchem Grade die Leidenschaften erhitzt werden, wenn der Religionshader einmal entzündet ist, und wenn noch gar ein lebhaft erregtes Nationalgefühl hinzutritt, um die verderbliche Flamme noch heftiger anzufachen. Und waren es etwa nur die englischen Dramatiker, die in jener Zeit der kirchlichen Zwietracht ihren Widersachern gegenüber das Maass der Billigkeit vergassen? Der grosse Religionskampf ward von allen Völkern, die in ihn verschlungen waren, mit derselben schrankenlosen Heftigkeit, mit erbarmungsloser Wuth geführt. Geschichte und Literatur lehren uns durch unwiderlegliche Zeugnisse, in erschreckenden Beispielen, dass weder die Bekenner der neuen, noch die Kämpen der alten Religion irgend eine Schonung des Feindes kannten; roher, als die heidnischen Griechen, denen es sündlich schien, über den Gefallenen sich prahlerisch zu erheben,<sup>1)</sup> verschmähten sie es nicht, den Sturz des Feindes mit grellem Hohngelächter zu begleiten und sich der schmähscherrungen Triumphe mit schändlichem Frohlocken laut zu rühmen. Nicht an die Bartholomäusnacht des Jahres 1572 wollen wir erinnern, wohl aber an die Medaille, die zum ehrenden Andenken dieser Mordnacht geschlagen wurde. Sie zeigt das Bild des Papstes Gregor XIII auf der einen Seite, auf der andern die Hugenotten, die ein geflügelter Engel, mit Kreuz und Schwert bewaffnet, zu Boden streckt;

---

<sup>1)</sup> οὐχ ὁσόν, κατέμενοις ἐν ἀνδράσιν εὐχετάσθαι. *Odysses* XXII, 412.

die Umschrift lautet: *Ugonottórum strages, 1572*. Auch der Jubelrede sollte man gedenken, mit welcher der allgewandte Stilkünstler Marcus Antonius Muretus dies schaudervolle Ereigniss in Gegenwart des Papstes feierte.<sup>1)</sup> — Zu der Poesie des Religionshasses haben die meisten Literaturen eine nur zu reichliche Beisteuer geliefert. Die stärkste Tirade, die jemals ein englischer Bühnendichter gegen die Feinde seines Vaterlands und des Protestantismus geschleudert hat, wie gelind und matt erscheint sie, sobald man etwa einige Verse aus Lope de Vega's Gedicht: *Corona tragica* danebenstellt, in welchem das Geschick der Maria Stuart geschildert und das Ketzerthum, sammt Allem, was ihm anhängt, mit dem wüthendsten Ingrimme angegriffen wird. Mit welchen entsetzlichen Reden erfreut Calderon in dem Gelegenheitsdrama *El sitio de Bredá* sein katholisches Publikum!<sup>2)</sup> Und welche Entstellung der Geschichte erlaubt er sich in *La crisma de Inglaterra!* Dass auch der edelste Mensch, vom Glaubensfanatismus befangen, das reinste Gefühl der Menschlichkeit verleugnen kann, dafür mag Cervantes ein betrübendes Zeugniß ablegen. Die grausame Maassregel, durch welche in den Jahren 1609—1614 die Morisken aus Spanien ausgetrieben wurden, eine Maassregel, die ein Staatsmann wie Richelieu heftig tadelte, Cervantes hat sie als guter Katholik gebilligt und gerühmt. Im zweiten Theil des Don Quixote lässt er einen dieser zum Exil verurtheilten Unglücklichen sagen, dass diese Strafe, so schrecklich sie auch sei, ihnen doch mit Recht aufgelegt werde, und dass wohl göttliche Eingebung den König zu diesem trefflichen Entschluss bewogen habe.<sup>3)</sup> — Ein solches Beispiel kann uns an die Schwäche der menschlichen Natur mahnen, es muss uns mahnen,

---

<sup>1)</sup> Herr Rio mag Herz und Ohr an folgenden wohlgerundeten Perioden weiden: *O noctem illam memorabilem, et in fastis eximiae alicuius notae adiectione signandam, quae paucorum seditiosorum interitu regem a praesenti caedis periculo, regnum a perpetua civilium bellorum formidine liberavit*. Der feurige Redner macht sogar die Natur zur Mitgenossin der greuelvollen That: *Qua quidem nocte stellas equidem ipsas luxisse solito nitidius arbitrator, et flumen Sequanam maiores undas voluisse, quo citius illa impurorum hominum cadavera evolveret et exoneraret in mare*.

<sup>2)</sup> Was Hartsenbusch in seiner Ausgabe des Dichters 4, 715 und Leop. Schmidt in dem trefflichen Werke: die Schauspiele Calderon's S. 515 über dies Drama bemerken, habe ich wohl beachtet, kann es aber nicht zu treffend finden.

<sup>3)</sup> Ricote sagt: *Finalmente con justa razon fuimos castigados con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos; pero al nuestro la mas terrible que se nos podia dar*. Und kurz vorher: — — — *me parece que fué in-*

diejenigen milde zu beurtheilen, die fortgerissen von den Leidenschaften des Parteikampfes oder verblendet von der Heftigkeit des Glaubenseifers, jede zartere Rücksicht, ja wohl gar das Gebot der Menschlichkeit aus den Augen verlieren und mit allen Waffen schonungslos den Gegner bekämpfen, von dem sie hinwiederum keine zartere Behandlung erwarten und erlangen.

Und dies mildere Urtheil muss wahrlich auch den englischen Dramatikern zu Statten kommen. Selbst da, wo sie sich am heftigsten äussern, zeigen sie sich nie unmenschlich, und dass sie boshaft geflissentlich darnach trachteten, in ihrem Publikum den Hass gegen die Katholiken zu schärfen und so deren Loos zu verschlimmern, — das ist eine eben so hämische wie lächerliche Beschuldigung. Sie standen inmitten eines Volkes, dessen Gefühle sie theilten; indem sie ihm zu hören gaben, was es hören wollte, machten sie zugleich ihren eigenen Empfindungen Luft und liessen sie in freiem Flusse einherströmen.

Man hat schon längst bemerkt, dass Shakespeare sich solcher derben gegen die Widersacher Englands gerichteten Feindseligkeiten nicht schuldig macht. Wie in allem Uebrigen, so stand er auch hierin höher und grösser da als die andern Sterblichen. Wie er seinem Vaterlande anhing, mit welchem Stolz er sich des Glückes bewusst war, ein Sohn dieses Volkes zu sein, das sollen uns nicht etwa einzelne Stellen seiner Dramen, wie die Lobrede des sterbenden Gaunt oder die Schlussworte im King John, beweisen, — dafür ist uns seine ganze Poesie, vor allem die Reihe seiner historischen Schauspiele, ein einziger, ununterbrochen fortlaufender Beweis. Und dies Vaterland, dessen Preis er in nie verhallenden Worten verkündigte, es ist nicht etwa ein erträumtes England, das die irr schweifende Phantasie eines religiösen Fanatikers erst geschaffen und gleichsam katholisch geweiht und gereinigt hätte, — nein, es ist das wirkliche, das ihn umgab, auf dessen sicherem Boden er stand, das er werden und blühen sah, das England, das unter Elisabeth's Regiment gross geworden vor den Völkern Europas und den Angriff eines übermächtigen Feindes rühmlich zurückgeschlagen hatte.<sup>1)</sup>

---

*spiracion divina la que movió á Su Magestad á poner en efecto tan gallarda resolucion.* D. Quix. II, cap. LIV.

<sup>1)</sup> *This fortress, built by nature for herself,  
Against infection, and the hand of war;  
This happy breed of men, this little world,  
This precious stone, set in the silver sea,*



Dies Land war sein Vaterland. Aber er, „der den Werth einiger Jahrhunderte in seiner Brust fühlte, dem das Leben ganzer Jahrhunderte durch die Seele webte,“<sup>1)</sup> er hätte sich willenlos den Stimmungen des Augenblickes überlassen, durch sein mächtiges Wort die rohen Neigungen der Menge aufstacheln und die Harmonie seiner Werke durch misstönende Klänge des Hasses zerstören sollen? Er, der die geheimsten Tiefen jeder Leidenschaft ergründet hatte, er sollte den vorüberrauschenden Leidenschaften des Tages seine Stimme leihen? — Welt und Leben lagen offen vor ihm; sein Auge überblickte sie, aber er verlor sich nicht in ihren Weiten. Mit einer Kraft, die bisher keinem andern Sterblichen verliehen worden, ergriff er die Welt und das Leben, um beide mit seinem Geiste zu durchdringen und zu läutern, und eine neue Welt zu schaffen, in welcher die wirkliche ihr wunderbar verklärtes Abbild mit Staunen erkennen sollte.

Erst seitdem uns die Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeare's in ihren Werken nahe getreten sind und wir ihre Künstlerphysiognomien deutlich sehen und unterscheiden können, erst seitdem vermögen wir auch zu bestimmen, wodurch er eigentlich aus dem Kreise seiner Kunstgenossen sich heraushebt, wodurch er ein Anderer wird als sie und sich die Alleinherrschaft in seinem Reiche sichert. Seine Ueberlegenheit wird nicht nur durch die immer neu herandringende Fülle seiner Schöpferkraft offenbar; er ist nicht blos deshalb der Grösste, weil er der reinsten Wahrheit stets getreu bleibt, weil er jeder Erscheinung die einzig richtige Form verleiht, jedem Gedanken den tiefstinnigsten Ausdruck, und jeder Empfindung die innigsten Laute — seine Alles überragende Grösse haben wir in ihrem Ursprung erst dann begriffen und gewürdigt, wenn wir jedes seiner Werke als eine vollkommene, selbstständige Einheit klar anschauend erkannt haben. Denn hierdurch wird er der Einzige: die ihm vorangingen, vermochten sich nicht zum Begriff, zur Darstellung eines Ganzen zu erheben, so mannigfache Reize auch durch ihre Werke verstreut sind, so voll und lebendig auch der Quell der Poesie hier sprudelt; er jedoch giebt immer ein Ganzes, eine in sich beschlossene Welt, aus der sorgfältig Alles ferngehalten und ausgesondert

---

*Which serves it in the office of a wall,*

*Or as a moat defensive to a house*

*Against the envy of less happier lands.* Richard II. 2, 1.

<sup>1)</sup> Worte Goethe's über Shakespeare in den Frankfurter Gelehrten-Anzeigen 1772 No. LXXIV.

ist, was ihre nothwendige Einheit verletzen, ihren zarten innern Zusammenhang auch nur für kurze Momente unterbrechen könnte. Der ganze Inhalt der belebten und unbelebten Welt steht zu seiner Verfügung; aber aus diesem unübersehbaren Reichthum greift er, weise wählend, jedesmal nur das heraus, was seiner Schöpfung angemessen sich einfügen wird. So entnimmt er auch dem Stoff, den sein Jahrhundert, seine Umgebung ihm darbot, nur die lautersten Elemente. Er lässt sich tragen und heben von den Wogen der Zeit, aber nicht, gleich den andern, versinkt er in ihnen. Den historischen Schauspielen, die in der Zeit seiner Reife entstanden sind, hat er jenen kräftigen patriotischen Geist eingehaucht, der durch seine Nation belebend und erweckend hindurchzog; aber vor jeder Uebertreibung, in welche dies erhebende Gefühl bei den Meisten so leicht ausartet, musste sein hoher Sinn bewahrt bleiben. Denn, so unverkennbar er sich auch in seiner Zeit und durch dieselbe gebildet, so war er doch nicht allein der Mann seines Zeitalters, er war für alle Zeit!') Sein Blick ist stets auf das All der Welt gerichtet, dessen innere Geheimnisse er aufschliesst; Vergangenheit und Gegenwart rinnt für ihn zu einem grossen Ganzen zusammen, das er gleichmässig umfasst, und in dem sein Geist sich heimisch fühlt. Ein Sohn seiner Zeit, stand er doch zugleich ausser und über derselben, ebenso wie er, als Bruder der Menschen, an allem Menschlichen traulich Theil nimmt, alles Menschliche mitfühlt, und doch auch wieder als ein der menschlichen Beschränktheit enthobener Genius erscheint, der sich zur Erde herabsenkt, um sich liebevoll den Sterblichen mitzuthellen. So steht er unter ihnen da, als ihres gleichen, und doch als ein hoher Fremdling! So lebt er fort im liebenden Angedenken der Menschheit, der Erbe unermesslichen Ruhmes!') —

Wessen Seele erfüllt ist von der Grösse Shakespeare's, dem ist es widerlich, die ohnmächtigen Bestrebungen Derer anzuschauen, die den Geist des gewaltigsten Dichters gern in das kleinlich verächtliche Treiben des Tages herabziehen möchten, um ihren aufgereizten Leidenschaften eine elende Befriedigung zu bereiten. Was uns in Shakespeare nothwendig als ein Ausfluss seiner höhern Natur erscheint, das wird für Herrn Rio erst erklärlich, nachdem er das Bild des Dichters entstellt und geschändet hat. Weil Shakespeare, von dem Adel seines Sinnes geleitet, nicht, gleich seinen

1) *He was not of an age, but for all time.* Ben Jonson.

2) *Dear son of memory, great heir of fame.* Milton.

Zeitgenossen, den Katholiken derbe Schmähungen entgegenwirft, weil er es unterlässt, ihren Cultus roh zu verspotten, deshalb muss er, nach Herrn Rio's Dafürhalten, als heimlicher Katholik, um seine „boshafte Lust zu befriedigen“ (S. 33) das Geschoss seiner Poesie gegen die verhassten Ketzler gerichtet haben. Die hohen Eigenschaften seines Wesens, die ihn vor den andern auszeichnen, werden also dazu missbraucht, ihn noch unter den Standpunkt der andern herabzuwürdigen. Denn diese machen doch wenigstens aus ihrer Feindseligkeit gegen ihre Widersacher kein Hehl und treten mit offenem Antlitz auf den Schausplatz; er aber soll sein Lebenlang eine Ehre darin gesucht haben, in heimlich verbittem Groll seinen Gegnern dann und wann hinterrücks einige von ihnen nie gefühlte Stösse zu versetzen, und dem Grimm, den er fortdauernd gegen sie im Busen trug, in „etwas verhüllten Wendungen“ (S. 96) einen wirkungslosen Ausdruck zu geben. Darin, glaubt Herr Rio, bestand die grosse Aufgabe seines Lebens.

Nachdem der Verfasser seine Wuth gegen die englischen Bühnendichter in burlesken Scheltreden ersättigt hat, lässt er unter dem Londoner Publikum ein Gerücht ausgehen „von dem jungen Dichter, welcher bald die rührendsten, bald die kühnsten Anspielungen wagte, je nachdem er die Verfolger brandmarken oder das Mitleid für die Verfolgten erregen wollte; von dem jungen Dichter, welcher eine Reaction zu Gunsten der katholischen Ueberlieferungen zu versuchen schien, indem er so Manches, was die Reformatoren für das Höchste hielten, lächerlich machte, andererseits aber das Ideal, welches Gemeinheit und Fanatismus mit wüthendem Hasse geächtet hatten, in seinen beiden Erscheinungsformen, der frommen Ascetik und des Ritterthumes, wieder zu seiner frühern Geltung zurückzuführen strebte“ (S. 91). Von dieser „Reaction,“ welche Shakespeare zu Gunsten des Katholicismus unternommen, ist auch noch sonst vielfach die Rede. So wird Heinrich V ein „Werk der Reaction“ (S. 150) genannt und Julius Cäsar ist gar (S. 238) eine „reactionäre Demonstration,“ auch in Titus Andronicus soll sich die „Reaction mehr im religiösen als politischen Sinne zeigen, und zwar in so ungewöhnlichen Formen, dass man versucht sein möchte zu glauben, entweder an eine geheime Nachsicht oder an irgend einen Schutz, der stark genug war, den Dichter und seine Gesellschaftsgenossen vor den möglichen Folgen seiner Anspielungen zu bewahren“ (S. 94). Ebenso wird es an verschiedenen Orten eingeschärft, dass der Dichter, von dem man bisher fälschlich glaubte, er habe in seinen Werken die wahrsten und umfassendsten Bilder von Natur und Mensch-

heit aufgestellt, <sup>1)</sup> vielmehr beständig ein doppeltes Ideal, „das ritterthümliche und das religiöse“ im Auge gehabt und nach diesem seine Charaktere gebildet hat (S. 100, 129, 145, 245).

Herr Rio hält es indess nicht für gerathen, dass der junge Reactionär, der „sich der Aufgabe widmet, die Geister zu bekehren“ (S. 79), sich allein in die Gefahren der Hauptstadt wage. Er umgiebt ihn daher mit einem Hofstaat von Schauspielern, welche, in Gemeinschaft mit ihm, dieselben kirchlich-politischen Zwecke verfolgen. Da Herr Rio sich nach Belieben Katholiken schafft, wo er ihrer bedarf, so nimmt er auch ohne Anstand sowohl Burbadge, wie die Schauspieler zweiten Ranges in den weiten Schooss der römischen Kirche auf (S. 97). Dieser von ihm zusammengerufenen glaubenstreuen Schaar gönnt der Verfasser seine ganze Zuneigung. „Wir sehen hier gleichsam eine Colonie muthiger Abenteurer vor uns, welche, ihre wahre Fahne verbergend, zu Gunsten einer andern Macht als der damals herrschenden darauf ausgingen, einen Theil des seit einem halben Jahrhundert verloren gegangenen Gebietes zu erobern oder vielmehr wieder zurückzuerobern“ (S. 79). Herr Rio malt es sich aus, welche Wirkung diese Schauspiele auf der Bühne geübt haben müssen, — diese Schauspiele, entsprungen aus einem rechtgläubigen Geiste und aufgeführt von rechtgläubigen Acteurs!

Diese katholischen Helden, die ihre Fahne nicht zu entfalten wagten und denen Shakespeare sich zugesellte, standen aber unter dem unmittelbaren Patronat des Grafen Leicester; sie waren seine Diener.<sup>2)</sup> Durch Vermittelung dieses mächtigen Günstlings erhielten sie im Jahre 1574 von der Königin ein Patent,<sup>3)</sup> welches ihnen

<sup>1)</sup> Schön heisst es in *Edward Phillips' Theatrum poetarum* (1675) von unserm Dichter: *never any represented nature more purely to the life*. Man hat in den Worten, die sich in diesem Buche über Shakespeare finden, die Hand Milton's erkennen wollen, dessen Neffe Phillips war; und allerdings, wenn wir weiter lesen: *he pleaseth with a certain wild and native elegance, so* denken wir alsbald der Verse im Allegro:

*Or sweetest Shakespeare, Fancy's child,  
Warble his native wood notes wild.*

<sup>2)</sup> *Sercaunts to or trustie and welbeloved cosyn and Counsellor, the Earle of Leicester*, werden sie in dem Patent vom 7. Mai 1574 genannt. Collier, *Annals of the Stage* 1, 211. Schon seit dem Jahre 1559 hatte Leicester eine Schauspielergesellschaft in seinen Diensten. Siehe den Brief an den Earl von Shrewsbury, Juni 1559, Collier, *Annals* 1, 170 und *Memoirs of actors*, p. 3.

<sup>3)</sup> In diesem Dokument werden namhaft gemacht James Burbadge, John Perkyn, John Lanham, William Johnson, Robert Wylson.

das Recht ertheilte, in allen Bezirken des Landes ihre Kunst zu üben; demzufolge eröffneten sie im Jahre 1576 ihr Theater in Blackfriars. Nun wird Leicester von Herrn Rio selbst überall mit den schärfsten Ausdrücken als der giftigste, verruchteste Feind der Katholiken geschildert; und doch sollen wir glauben, dass eine Gesellschaft katholischer Schauspieler sich in seinen Diensten halten, ja sogar dauernd sich seiner Gunst versichern konnte? Wie ist es ferner denkbar, dass zu einer Zeit, da, nach Herrn Rio's grausen-erregenden Berichten, jeder Katholik in jedem Augenblicke auf Marter und Tod gefasst sein musste, dass damals eine „Colonie“ katholischer Abenteurer sich unter den Augen der argwöhnisch spionirenden Behörden und des feindseligen Hofes in ihrer günstigen Stellung ungefährdet hätte behaupten können? Denn diese Gunst der Behörden und des Hofes dauerte fort, so lange Shakespeare bei der Gesellschaft weilte. Als durch Befehl des *privy council* vom 22. Juni 1600 den öffentlichen Theatern die Erlaubniss entzogen ward, blieben nur zwei von dieser Maassregel ausgenommen, und das eine derselben war der Globe, das Sommertheater der Shakespeare'schen Gesellschaft. Und kurz, nachdem Jacob I den englischen Thron bestiegen, ertheilte er dieser Gesellschaft ein Patent, (17. Mai 1603)<sup>1)</sup> durch welches sie gleichsam in seinen besondern Dienst aufgenommen wurde: sie legte den bis dahin geführten Namen *the Lord Chamberlaine's servants* ab, und Shakespeare und seine Genossen hiessen fortan *the King's players*.

Die katholische Schauspielergesellschaft hat sich also, gleich manchem andern Blendwerk, in nichts aufgelöst. Shakespeare musste die Unterstützung gläubiger Genossen entbehren; er musste darauf bedacht sein, der Staatskirche und der Herrschaft der grimmig gehassten Elisabeth allein gegenüber zu treten.

Sein Glaubenseifer brach jedoch nicht alsogleich hervor. Er schrieb Lustspiele. Selbst in diesen Lustspielen wird Herr Rio einige Funken von der Glaubensgluth, von dem Feuer des Hasses gewahr, das in Shakespeare's Brust loderte. Aber trotzdem kann er zu diesen Produktionen kein rechtes Zutrauen fassen. Sie wollen einem für die Reinheit des katholischen Glaubens begeisterten, gegen die öffentlich anerkannte Kirche heimlich wüthenden Kämpfer nicht wohl anstehen. Der Verfasser lässt ihn daher auf einen „Abweg“ gerathen und redet von seinen „vier bis fünf Jahre

<sup>1)</sup> In der Reihe der hier genannten Schauspieler nimmt Shakespeare die zweite Stelle ein.

dauernden Verirrungen“ (S. 99). Aber der Verirrte muss sich bald wieder zurecht finden. „Denn, sagt Herr Rio, zwischen diesem Punkte der Verirrungen und zwischen dem Abfall, auch nur der theilweisen Apostasie, oder selbst nur der religiösen Gleichgültigkeit, war für einen Charakter und eine Natur wie Shakespeare eine unübersteigliche Schranke“ (S. 99). Er musste demnach sein grosses Lebenswerk ernstlich beginnen. Hat er nun etwa die Königin oder die Prälaten der Staatskirche mit blanker Waffe oder doch wenigstens mit scharf gespitzter Feder angegriffen? Nein, das erschien ihm wohl allzu bedenklich; er hielt es für genügend, wenn er nur „gegen die Werke der dramatischen Dichter eine Art von Kreuzzug unternahm“ (S. 124), wenn er, wie es an einer andern Stelle (S. 129) heisst, sich in Opposition setzte gegen die historischen Dramen der frühern Bühnendichter, seiner nächsten Vorgänger.

Wir wissen, dass Shakespeare nicht der erste war, der Stoffe aus der vaterländischen Geschichte dramatisch bearbeitete: er fand eine Reihe historischer Dramen vor. Unter den ältern Werken dieser Classe war wenigstens eins, das er seines Beifalls nicht unwerth achten konnte, — Marlowe's *Edward the Second*, ein Drama, welches zu den letzten Arbeiten dieses früh verstorbenen Autors gehörte und auf dessen Composition Shakespeare's früheste Versuche wohl schon einigen Einfluss geübt haben. Die andern „*chronicle histories*“ waren meist formlos und schwerfällig; an derber Kraft fehlt es ihnen nicht; aber oft zeigt sich diese nur zu ungebunden und geht in's Rohe und Plumpe über; daneben wirkt aber im Einzelnen eine frische Poesie oft erfreuend und erfrischend. An keinem dieser Stücke konnte Shakespeare ein reines Wohlgefallen haben; er war aber so weit davon entfernt, sie mit feindseligen Augen zu betrachten oder gegen ihre Autoren einen Kreuzzug zu unternehmen, dass er vielmehr diese unvollkommenen Versuche seinen eigenen Werken zu Grunde zu legen nicht verschmähete. Der *King John* ist in engem Anschluss an das ältere, 1591 gedruckte, Schauspiel gleichen Inhalts gearbeitet; selbst den rohen Scenen der „*famous victories of Henry the fifth*“ entlehnte er manches und benutzte es auf seine Weise in den Dramen, welche die Geschichte Heinrich IV und seines Sohnes darstellen. Unter Shakespeare's Händen nimmt Alles die vollkommenste Gestalt an; das Unförmliche wird edel ausgebildet, das Grelle gemildert, das Rohe beseitigt; die schweren Massen, die sich mühselig fortbewegten, haucht er mit seinem Geiste an, und es entspringt ein mächtiges Leben, das sich bis in die kleinsten Theile

des grossen Ganzen ergiesst. In diesem Sinne kann man allerdings sagen, dass er die älteren Werke vernichtete, indem er etwas ungleich Höheres schuf. Aber diese Leistungen vollbrachte er nicht im Dienste des Katholicismus: er folgt hier, wie überall, nur dem Gesetze, das seine Künstlernatur ihm auflegte: die Veränderungen, die er in der Behandlung des historischen Stoffes eintreten lässt, sind immer nur solche, wie sie nothwendig von der, bis zur Vollendung gesteigerten, poetischen Kunst geboten werden.

Damit Shakespeare seine Fechterstreiche doch nicht bloß in die leere Luft führen müsse, sucht Herr Rio ihm einen Gegner aus, dem vornehmlich die Angriffe gelten sollen. Es ist dies John Bale, „der apostasirte Mönch“ (S. 130). Von dem heiligen Zorn, den Herr Rio noch jetzt nach dreihundert Jahren gegen „die abscheulichen Stücke des Apostaten Bale“ empfindet, soll auch Shakespeare erfüllt gewesen sein. Wenn der Dichter nur diese abscheulichen Stücke gekannt hätte! Man darf aber mit gutem Grund vermuthen, dass selbst die Namen dieser Werke kaum je zu seinen Ohren gelangt sind. Die meisten Dramen dieses „Apostatenbischofs“ waren mehr als fünfundzwanzig Jahre vor Shakespeare's Geburt gedruckt worden (1537); als der Dichter seine Laufbahn begann, war gewiss keines derselben mehr auf irgend einer Londoner Bühne zu sehen. Wie thöricht wäre es gewesen, diese den Augen des Publikums längst entschwundenen, einer älteren Periode der poetischen Entwicklung angehörigen Dramen plötzlich zur Unzeit anzugreifen und dadurch ihr erloschenes Andenken wieder aufzufrischen! In der Liste jener Dramen des Bischofs von Ossory werden uns auch zwei Stücke historischen Inhalts genannt: *Upon both marriages of the King (Henry VIII)* und *Of King John of England*. Das letztere hat sich erhalten und ist im Jahre 1838 gedruckt worden.<sup>1)</sup> Hat Herr Rio, wie er vorgiebt, diesem Werke in der That einige Aufmerksamkeit geschenkt, so musste ihm auch alsbald deutlich werden, dass Shakespeare unmöglich die Absicht hegen konnte, dies „vermeintliche Meisterwerk Bales für immer niederzuwerfen“ (S. 131). Unser Dichter hatte ohne Zweifel nicht die geringste Kenntniss von der Arbeit seines abtrünnigen Vorgängers, der sich natürlich nach Kräften bemüht, den König Johann als einen muthigen Widersacher der päpstlichen Oberherrschaft, als einen Vorkämpfer der Reformation zu feiern. Dieselbe Tendenz verfolgte der Verfasser des Dramas, wel-

---

<sup>1)</sup> *Kynge Johan. A Play. In two parts. By John Bale. Edited by J. Payne Collier. London. Camden Society 1838.*

ches Shakespeare bei der Ausführung seines *King John* vor Augen hatte. In der Widmung *To the Gentlemen Readers*, die sich vor diesem ältern Werke findet, wird Johann ausdrücklich für seine Widersetzlichkeit gegen den Papst gepriesen:

*For Christ's true faith indur'd he many a storme  
And set himselfe against the man of Rome.*

Aus dem Stoffe, der ihm hier vorlag, hat Shakespeare sein Werk gestaltet; aber dieser Stoff musste erst durch ein Läuterungsfeuer gehen, alles Gemeine musste erst aus ihm hinweggeschmolzen sein. Die Scene, in welcher die Klöster geplündert und Mönche und Nonnen wegen ihres sittenlosen Lebens verhöhnt werden, diese grobkomische Scene ward daher ausgeschieden, ebenso wie im ersten Akte die Verhandlungen über die Geburt des Bastards schon dadurch eine mildere Form erhielten, dass sie nicht mehr in Gegenwart der Mutter geführt wurden. Herr Rio hebt es freudig hervor, dass Shakespeare auch eine andere Scene des ältern Stücks, die von Katholiken nicht gebilligt werden konnte, ohne Weiteres ausgelassen hat, diejenige nämlich, in welcher „die erdichtete Vergiftung des Königs durch den Abt von *Swinstead* mit teuflisch ersonnenen Einzelheiten dargestellt wird“ (S. 136). Nun ja, diese Scene ward verbannt, eben weil sie in den feinern Organismus des neuen Werkes sich nicht einfügen konnte; Herr Rio sagt uns aber nicht, dass Shakespeare dasjenige, was den Katholiken hier am anstössigsten sein musste, die Sage von der Vergiftung des Königs durch einen Mönch, unverändert beibehielt: was der ältere Dichter vor den Augen der Zuschauer vorgehen liess, lässt Shakespeare erzählen.<sup>1)</sup> Er wird hier überall, mag er auslassen oder hinzuthun, nur durch künstlerische Rücksichten geleitet. Es waltet hier durchaus die Macht einer lautern Poesie, die sich alles Widerstrebende unterwirft. Das Stück ist nicht mehr ausschliesslich gegen Rom gerichtet; denn Shakespeare duldet es nicht, dass die Dichtung ihr freies Gebiet verlasse und den Zwecken einer Partei diene; ruhig und klar schwebt sein Geist über den Leidenschaften, die im Leben sich rastlos feindlich bekämpfen. Er bildet seine Welt streng nach den ihr inne-

---

<sup>1)</sup> *Hubert. The king, I fear, is poison'd by a monk:*

---

*A monk, I tell you; a resolved villain,  
Whose barrels suddenly burst out.*

King John V, 6.



wohnenden Gesetzen und jeder Charakter muss der Nothwendigkeit seines eigenen Wesens folgen. So ist denn auch im König Johann Alles durch menschliche und künstlerische Wahrheit geadelt worden; von der Absicht aber, der Sache des Katholicismus irgend welchen Vorschub zu thun, von dieser dem Dichter stets fremd gebliebenen Absicht lässt sich auch hier nicht das mindeste spüren. Der Verfasser sagt (S. 136), dass Shakespeare gegen die Person des König Johann „offenbar einen Widerwillen habe.“ Der Dichter wird in den Augen des Verfassers zu einem der fanatischen Geschichtsschreiber unserer Zeit, die ihrer Partei gute und wohlbelohnte Dienste leisten, indem sie die historischen Persönlichkeiten früherer Jahrhunderte, je nachdem das Interesse es erheischt, schmähend herabziehen oder leidenschaftlich erheben. Wüssten wir es nicht schon, wie kümmerlich beschränkt die Anschauung ist, die Herr Rio dem Dichter entgegenbringt, jenes eine Wort müsste es uns lehren. Shakespeare einen Widerwillen gegen König Johann! Hat er nicht auch gegen Macbeth, Jago, Jachimo, König Claudius einen Widerwillen? — Shakespeare stellt das Menschliche in seiner ganzen Wahrheit dar und enthüllt es in seiner ganzen Tiefe. In den Charakteren, die er in's Leben ruft, kann er die Gegensätze, die sich auszuschliessen scheinen, zwanglos vereinigen; denn er zeigt uns den verborgenen Punkt, wo sie ihren gemeinsamen Ursprung haben. So erreicht er es, dass selbst den Personen, deren Thun wir tadeln oder verabscheuen, doch unsere Theilnahme nicht entgeht, wenn sie dem Unglück verfallen. Wie hassenswerth sich Johann uns auch gemacht hat, der Dichter denkt nicht daran, ihn mit einem ebenso unkünstlerischen, wie unchristlichen Hasse zu verfolgen, und zuletzt, da der Sterbende in unsäglichen Qualen bangt, weiss er Töne für ihn zu finden, die unser Herz bewegen müssen. Aus diesen letzten Worten des Königs reisst Herr Rio einen einzelnen Satz heraus: „Es ist eine Hölle in mir,“ und glaubt, „dass sich dies schreckliche Wort ebenso sehr auf dessen moralische wie auf seine physischen Qualen anwenden lässt“ (S. 136). Der unbefangene Leser sieht, dass der König in diesen wie in den vorhergehenden Worten nur die verzehrende Fieberguth, die ihn peinigt, durch schreckensvolle Bilder bezeichnen will.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> *There is so hot a summer in my bosom,  
That all my bowels crumble up to dust  
— — — — — I do not ask you much:.*

Die glänzendste Figur des Stücks, der Bastard, will nur sehr übel in ein Drama passen, das der Verherrlichung des Katholicismus und der päpstlichen Obergewalt gewidmet ist. Das erkennt selbst Herr Rio; aber er kommt dem Dichter mit einer Entschuldigung zu Hülfe: „Hinsichtlich der besonders hervortretenden Züge dieses fälschlich-ritterlichen Charakters konnte Shakespeare die allgemein angenommene Ueberlieferung nicht unberücksichtigt lassen“ (S. 137). Dennoch hat es Shakespeare mit der Person dieses Bastards eigentlich gar nicht gut im Sinne; „er entzieht ihr,“ wie Herr Rio sagt, „den sie umgebenden Schimmer durch den bemerkenswerthen Monolog am Schlusse des zweiten Aktes. Hier nämlich nennt Faulconbridge den Reichthum als den am meisten verehrten Götzen des Jahrhunderts, und erklärt dann geradezu, dass auch er zu dessen Anbetern gehören wolle.“ — Durch diese Audeutung zeigt der Verfasser seine Fähigkeit, Wort und Geist des Dichters misszuverstehen, abermals in einem grellen Lichte.

Shakespeare hat für seinen *King John* die Chronik, aus der er sonst mit vollen Händen zu schöpfen pflegt, nur in sehr geringem Maasse benutzt. Er hatte so wenig die Absicht, die historischen Anschauungen, die etwa durch das ältere Stück verbreitet wurden, zum Wohl der katholischen Kirche zu zerstören, dass er vielmehr diesem älteren Stücke überall da folgt, wo es in seiner Darstellung von den historischen Ueberlieferungen abweicht.<sup>1)</sup> —

Aber mag Shakespeare auch ungestört ein friedseliges Antlitz bewahren und durch seine erhaben ruhige Haltung gleichsam Einspruch erheben gegen jede Anmuthung kriegerischer Gesinnungen — Herr Rio lässt doch nicht ab, ihm stets von neuem das Schwert

*I beg cold comfort; and you are so strait,  
And so ingrateful, you deny me that.*

*P. Henry: O that there were some virtue in my tears,  
That might relieve you!*

*K. John: The salt in them is hot.  
Within me is a hell; and there the poison  
Is, as a fiend, confin'd to tyrannize  
On unreprieveable-condemned blood.*

<sup>1)</sup> Es sei vergönnt, die Worte hier anzuführen, mit welchen Delius in der Einleitung zu Shakespeare's *King John* das Verhältniss dieses Werkes zu dem ältern Drama klar und prägnant bezeichnet: „Shakespeare hat in allen Fällen eines Zwiespalts zwischen den historischen Ueberlieferungen Holinsheds einerseits und den ungeschichtlichen Versionen seines dramatischen Vorgängers andererseits, obwohl ihm die ersteren ohne Zweifel aus der Chronik sehr wohl

des Herrn zum heiligen Streit in die Hand zu zwingen. Wollen wir einen leichten Ueberblick gewinnen über die Thaten, die der Dichter noch ferner zum Heil der Kirche verrichten soll, so wird es wohlgethan sein, unsere Betrachtung vornehmlich drei Schauspielen zuzuwenden: Henry IV, Richard II und Henry VIII. Jedes dieser Schauspiele soll einen Beweis abgeben für die katholische Glaubensreinheit, deren sich der Dichter befliss, und für den nicht zu dämpfenden Muth, mit welchem er immer von neuem den ketzerischen Feinden entgegenstürmte. Damit aber dieser Beweis erlangt werde, muss Herr Rio auch fernerhin die Thatsachen, die seinen Behauptungen zuwider sind, entweder verschweigen, oder, wenn er sie nicht gänzlich entbehren kann, zu seinen Zwecken umbilden, oder er muss sich auch entschliessen, diejenigen Thatsachen, deren er durchaus benöthigt ist, ohne Hülfe eines historischen Berichtes frei zu finden. —

John Falstaff! Unsere Mienen werden heiter, sobald wir deinen Namen aussprechen und gleich steht auch deine Gestalt vor uns! Aber, alter Kauz, du würdest wahrlich aufhören, uns zu erheitern und dich deines eigenen Witzes zu freuen, wenn du nur wüsstest, welche gefährliche Kriegsplane dein Dichter im Sinne trug, als er dich in die Welt setzte. Weisst du's noch nicht? Hat Herr Rio dir's noch nicht gesagt? Da du kein grosses Maass von Tapferkeit zu deinem Antheil erhalten hast, so wirst du wahrlich erschrecken, wenn du's vernimmst: denke nur, der grosse William wollte dich als eine „Kriegsmaschine“ brauchen, und zwar als eine solche, die er „für das augenblickliche Bedürfniss gegen die dramatischen Dichter der Gegenseite erfunden hatte“ (S. 140). Ja, sieh nur nicht so ungläubig drein! Den alten abscheulichen Ketzer John Oldcastle, dessen Andenken die noch abscheulicheren Protestanten in Ehren hielten, den solltest du durch deinen Wanst, durch deine Vorliebe für den Sekt, durch deine Neigung, die Wahrheit geistreich zu verhüllen und durch deine andern wohlbekannten löblichen Eigenschaften recht gründlich verspotten, so dass die Protestanten an dir ein rechtes Aergerniss nehmen, die Katholiken aber mit frommem Wohlgefallen auf dich schauen mussten. Dir war in dem grossen Krieg, den William Shakespeare gegen die bestehende Kirche unternahm

-----  
bekannt sein mussten, doch die letzteren unbedenklich sich in seiner eigenen Auffassung angeeignet, und die Abweichungen, die er sich von dem älteren *King John* verstattet, sind überall nur im Interesse der dramatischen Kunst, nirgends im Interesse der geschichtlichen Wahrheit vorgenommen.“

und dessen Geschichte Herr Rio zuerst verzeichnet hat, in diesem denkwürdigen Kriege war dir eine bedeutsame Rolle zugedacht, und du hast sie ausführen müssen, ohne von deiner kriegerischen Wichtigkeit eine Ahnung zu haben. Aber nicht wahr, jetzt vergeht dir alle Munterkeit, aller Witz? Denn wenn man seinen dicken Bauch zu so ernsthaften Zwecken einerschleppen muss, so vergisst man es wohl, über ihn Witze zu machen.

Unsere Leser werden nicht weniger erstaunt sein, als der fette Ritter. Mögen sie denn in der Kürze vernehmen, wie Herr Rio dazu kam, diesem lebenslustigen Gesellen eine so ungeheuerliche Metamorphose zuzumuthen. — Schon der älteste Biograph Shakespeare's Nicholas Rowe, bemerkt (1709), man sage, der wohlbeleibte Sir John habe zuerst den Namen Oldcastle geführt, die Königin aber habe befohlen, den Namen zu ändern. weil noch einige Personen jener Familie lebten, und da sei der Ritter Falstaff genannt worden.<sup>1)</sup> Der Königin wird auch noch in anderer Beziehung ein Einfluss auf Falstaff zugeschrieben; sie hat, wie zuerst Dennis erzählt,<sup>2)</sup> die Entstehung der *Merry wives of Windsor* veranlasst; denn, wie Rowe hinzusetzt, sie wünschte den Ritter auch einmal als Verliebten zu sehen. Vielleicht sind beide Gerüchte gleich unbegründet. Der Angabe Rowe's wird von einigen der Commentatoren, z. B. Steevens und Malone, entschieden widersprochen, andere z. B. Ritson und Reed, suchen sie zu bestätigen, und noch neuerdings hat Halliwell dieser Frage eine umständliche Untersuchung gewidmet, um die Richtigkeit der von Rowe mitgetheilten Tradition zu erweisen.<sup>3)</sup> Wir haben die Zeugnisse, die zu diesem Behuf vorgebracht werden, von den oft citirten Worten Fullers an bis zu dem von Halliwell zuerst bekannt gemachten Briefe des Dr. Richard James, noch einmal sorg-

<sup>1)</sup> *Upon this occasion it may not be improper to observe, that this part of Falstaff is said to have been written originally under the name of Oldcastle: some of that family being then remaining, the Queen was pleased to command him to alter it; upon which he made use of Falstaff.*

<sup>2)</sup> In der Widmung seiner Komödie *The comical gallant* 1702.

<sup>3)</sup> In einer besondern Schrift: *On the character of Sir John Falstaff as originally exhibited by Shakespeare* London 1841, und in seinem *Life of Shakespeare* pag. 154 ff. Man sehe aber, zu welchen Gewaltmitteln er greifen muss, um seine Behauptung durchzusetzen. Er muss annehmen, dass Heinrich IV schon vor 1593 geschrieben sei und dass auch die Namensänderung schon vor 1593 stattgefunden habe. Denn er glaubt, dass in diesem Jahre die, von ihm 1842 herausgegebene, erste Skizze der *Merry wives* entstanden ist, und hier war der Name Falstaff unzweifelhaft der ursprüngliche.

fältig geprüft: sie scheinen uns nur darzuthun, dass man im Publikum Falstaff's Person mit jenem Oldcastle verwechselte, der aus dem älteren Stück *The famous victories of Henry the fifth* wohlbekannt war, und dem Falstaff in der äussern Erscheinung ohne Zweifel gleich. Jenes ältere Stück, so roh und werthlos es ist, hat bei dem Publikum in Gunst gestanden, und unserm Dichter die Motive geliefert für mehre Scenen, die wir jetzt in den drei Schauspielen von Heinrich IV und Heinrich V bewundern; auch die Namen Ned und Gadshill sind von dort herübergenommen. Es war natürlich genug, dass man den allbekannten Namen Oldcastle auf die neue Person übertrug, die Shakespeare geschaffen; diese hatte freilich mit dem rohen Spassmacher des älteren Dramas durchaus nichts Geistiges gemein; für das Publikum jedoch blieb es derselbe Charakter, ebenso wie die Handlung in beiden so weit von einander abstehenden Werken im Grossen und Ganzen dieselbe blieb. Shakespeare aber wollte diese Verwechselung der Personen nicht gestatten; er weist sie ausdrücklich ab in dem Epilog zum 2. Theil von Henry IV. Dort heisst es: *for Oldcastle died a martyr, <sup>1)</sup> and this* (nämlich Falstaff) *is not the man.* Der Dichter will also nicht, dass man bei seiner komischen Person an den Mann denke, dessen Name, als der eines Märtyrers, in Ehren bleiben soll. Hier hängt Alles einfach genug zusammen. — Aber selbst zugegeben, dass Falstaff zuerst den Namen Oldcastle führte — was folgt weiter daraus? Shakespeare hat alsdann, dem älteren Stücke folgend, diesen Namen beibehalten, ebenso wie er Ned und Gadshill beibehielt.<sup>2)</sup> Als er merkte, dass ein solcher Gebrauch dieses Namens bei Einigen Anstoss errögte, vertauschte er ihn alsbald mit einem andern und verwahrte sich in den eben ci-

---

<sup>1)</sup> *Sir John Oldcastle, lord Cobham*, stand an der Spitze der Lollarden. Die Versuche, ihn zur römischen Kirche zurückzuführen, blieben erfolglos. Heinrich V, der gegen Ketzer keine Milde kannte, überliess ihn den geistlichen Gerichten: er ward zum Scheiterhaufen verurtheilt. Es gelang ihm jedoch, aus dem Tower zu entfliehen und seine Anhänger um sich zu versammeln. Nach einigen missglückten Versuchen, den König in ihre Gewalt zu bekommen, wurden sie geschlagen und zerstreut (1414); Lord Cobham selbst aber ward vier Jahre hernach, erst als Hochverräther gehängt, dann als Ketzer am Galgen verbrannt. Bale veröffentlichte 1559 *A brief Chronycle concernyng the Examination and Death of the blessed Martyr of Christ, Syr Johan Oldcastell.*

<sup>2)</sup> Ritson sagt ganz richtig: *He continued Ned and Gadshill, and why should he abandon Oldcastle? a name and character to which the public was already familiarised.*

tirten Worten öffentlich gegen jede Missdeutung. Auch hier erklärt sich Alles leicht und natürlich. Shakespeare wünschte sogar den Schein zu vermeiden, als ob er das Andenken eines Mannes, das von eifrigen Protestanten mit Liebe gehegt wurde, irgend wie hätte verletzen wollen.

Wie bringt es nun Herr Rio fertig, diesem friedlichen Verhalten einen kriegesischen Schimmer zu verleihen? Zuvörderst beunruhigt er wieder den längst entschlafenen Apostatenbischof Bale; das feindliche Gespenst dieses Sünders muss abermals von den Todten emporsteigen, um sich den Streichen Shakespeare's darzubieten. „Mit König Johann,“ sagt Herr Rio, „durften jedoch die Angriffe unseres grossen Dichters gegen den Apostatenbischof von Ossory nicht aufhören“ (S. 138). Unter den Vergehen, deren sich dieser Unselige schuldig gemacht hatte, war ein zu Ehren des Märtyrers Oldcastle geschriebenes Buch nicht das geringste. Gegen dies Buch, das fünf Jahre vor Shakespeare's Geburt erschienen war und gegen das in demselben gefeierte „Idol, dessen Cultus sich mit der neuen Religion aufs Innigste vereinigt hatte“ (S. 139) — gegen den Lobredner ebenso wohl wie gegen den Gepriesenen selbst musste der Dichter seine Waffen richten. Herr Rio stellt es nun seinen Lesern als eine vollkommen unbezweifelte Thatsache dar, dass Shakespeare für seinen fetten Sir John absichtlich den Namen Oldcastle gewählt habe, um diesen ketzerischen Rebellen, den die Protestanten als Märtyrer ehrten, als einen nichtswürdigen schamlosen Gesellen höhrend herabzuwürdigen. „Man bezweifelt nicht,“ fügt er S. 141 hinzu, „dass die Aufregung in dem Lager der religiösen Fanatiker gross gewesen sein muss, als sie aus ihrem Lieblingshelden unter dem rächenden Pinsel des Künstlers einen possenhaften prahlerischen Trunkenbold werden sahen, einen Gauner, dem es zu einem Räuber an Muth fehlt, einen lüderlichen Gesellen“ u. s. w. Ob diese „Rache“ eine des Shakespeare'schen Genius würdige war, das bekümmert den Verfasser nicht; er versichert uns vielmehr mit triumphirender Miene (S. 140): „der Gedanke eines solchen Contrastes zwischen dem Namen und der damit versehenen dramatischen Person war ganz neu.“ Daran zweifeln wir nicht; der Gedanke ist gewiss sehr neu; denn er ist erst in Herrn Rio's Kopfe entsprungen. Zweifeln müssen wir aber, wenn Herr Rio überdies behauptet, dass Shakespeare mit seinem Angriff gegen das Idol der Protestanten einen Erfolg errungen habe, „der nach den obwaltenden Umständen um so auffallender ist.“ Einen Erfolg? Wir nehmen hier nichts als eine unrühmliche Niederlage wahr. Kaum hat der Dichter sein schmähhches Wage-

stück auszuführen begonnen, so sieht er sich auch alsbald gedrungen inne zu halten; er muss den missbrauchten Namen fahren lassen, <sup>1)</sup> er muss auch noch für sein Unterfangen, so zu sagen, öffentlich Abbitte thun und den Mann, den er eben noch auf das schimpflichste verhöhnt hatte, gar einen „Märtyrer“ nennen; nachdem er sich zu einer gemeinen Rache gerüstet, muss er sich, da man ihn in seinem Beginnen stört, gleich ängstlich zurückziehen, — er muss nicht nur hämisch und verlämderisch, er muss auch feig erscheinen. Wahrlich, jeder unterdrückten Religion sind edlere, und vor Allem muthigere Vorkämpfer zu wünschen. Doch, wir mögen uns beruhigen! Nur Herr Rio lässt den Dichter so hämisch und so feig erscheinen. Wir wissen es ja: Shakespeare fand den Namen Oldcastle in dem ältern Schauspiel, das er für seine *Histories* benutzte; hat er ihn daher wirklich zuerst für seinen Sir John gebraucht, so verfuhr er dabei ganz harmlos, ohne jede feindselige Absicht, und konnte deshalb mit gutem Gewissen die Erklärung abgeben, dass er nicht im Sinne gehabt, das Andenken des Märtyrers Oldcastle zu verunglimpfen. Den Umstand jedoch, dass der vielerwähnte Name schon dem älteren Stücke angehört, diesen entscheidenden Umstand hat Herr Rio verschwiegen. „Verschwiegen? werden vielleicht unsere Leser fragen; er hat wohl von dem älteren Drama nichts gewusst, wie er ja so manches andere auch nicht wusste!“ — Aber wir müssen bei unserm Ausdruck beharren: er hat jenen Umstand verschwiegen. Wir sind gern bereit dem Verfasser die Vorrechte der Unwissenheit in ausgedehntestem Maasse zuzugestehen; hier aber darf er sich auf diese schätzbaren Privilegien nicht berufen. Denn er kennt die *Famous victories*; und zwar hat er das Drama nicht nur so obenhin angesehen, er muss es sogar, was allerdings verwunderlich scheint, gelesen haben; denn er sagt (S. 152), dass es „die religiöse Seite des Charakters seines Helden (Heinrich V) ganz im Dunkel gelassen.“ Um eine solche Bemerkung zu machen, musste er das Stück ziemlich genau prüfen, und der Name Oldcastle konnte ihm nicht entgehen. — Dass also Shakespeare jemals die unwürdige Absicht gehegt, durch Beschimpfung Oldcastle's den Protestanten ein Aergerniss zu bereiten, das hat Herr Rio nicht nachzuweisen vermocht; das aber ist als unzweifelhaft nachgewiesen, dass Herr Rio absichtlich die Thatsache verschwiegen hat, welche aller-

---

<sup>1)</sup> Dass die Worte *old lad of the castle* in Henry IV, 1, 1, 2 keine Anspielung auf Oldcastle enthalten, hat schon Farmer richtig eingesehen; er verweist auf Gabriel Harvey, der dieselben Worte braucht.

dings die Nichtigkeit seiner Erfindung unwiderlegbar hätte darthun müssen.

Die Kriegsmaschine John Falstaff, von Herrn Rio construiert, liegt zerschlagen und zerstückelt da. Der Verfasser ist jedoch wieder emsig daran, neues Kriegsgeräth für den katholischen Dichter herbeizufahren; und diesmal soll der Kampf nicht etwa bloss gegen einen todten Apostaten oder gegen einen längst verbrannten Ketzer, nein, er soll gegen die lebende Königin von England gerichtet werden; die Waffe, die zu diesem Kampfe ausersehen wird, ist die historische Tragödie *Richard the second*. Herr Rio verkündet mit starkem rhetorischem Nachdruck: „das Trauerspiel Richard II ist von unserm Gesichtspunkt aus betrachtet das wichtigste von allen, nicht bloss wegen der kühnen Anspielung, die es enthält, sondern wegen der unzweideutigen Auslegung, welche die Zeitgenossen Shakespeare's diesem Stücke gegeben haben. Man kann sagen, dass niemals eine dramatische Dichtung in der politischen Geschichte irgend eines Volkes eine so bedeutende Rolle spielte“ (S. 125). Die „kühnen Anspielungen“ vermag Herr Rio weder hier noch im Folgenden näher zu bezeichnen; er fügt jedoch hinzu, gleich als ob er, blöden Auges, in die Tiefe der Dichterseele zu schauen vermöchte: „Bei diesem Stücke hat er eine Tendenz, einen Rückhaltsgedanken, welcher nicht zweifelhaft sein kann, da seine Zeitgenossen schon als die Erklärer desselben sich aussprachen und durch diese ihre Auslegung dem wagnissvollen Stück die ganze Bedeutung eines politischen Ereignisses gaben“ (S. 127).

Auch hier dünkt es den Verfasser vortheilhaft, die historischen Zeugnisse, die ihm zu seiner Auffassung ein Recht geben, vor dem Leser zu verbergen. Indess, diese Zeugnisse haben das Licht nicht zu scheuen; sie mögen daher zum Vorschein kommen. —

Die Empörung, die Essex, unbesonnen und kurzsichtig, gegen Elisabeth vorbereitet hatte — man kennt den unglücklichen Ausgang, den sie verdienstermaassen nehmen musste — diese Empörung sollte am 8. Februar 1601 zum Ausbruch kommen. Am Nachmittage vorher liessen die Verschworenen ein Drama aufführen, das unverkennbar hindeutete auf das bevorstehende Ereigniss; sie wollten sich und ihren Anhängern von der Bühne herab gleichsam Muth einsprechen lassen zu ihrem wagehalsigen Unternehmen und die Hoffnung auf einen wünschenswerthen Erfolg beleben. Sir Gilly Merick wird als derjenige genannt, der mit den Schauspielern unterhandelte und sie veranlasste, eine schon veraltete Tragödie von der Abdan-



kung Richards II zur Aufführung zu bringen.<sup>1)</sup> Einer der Schauspieler machte den Einwand, weil das Stück alt sei, würden nur wenige Zuschauer kommen, man hätte deshalb von der Aufführung nur Verlust zu erwarten; da wurden noch 40 Shilling dazu gegeben und so ward das Stück gespielt.<sup>2)</sup> Aus dem Prozesse gegen Sir Christopher Blunt und die andern Theilnehmer der Verschwörung erfahren wir den Namen des Schauspielers, der die 40 Shilling in Empfang nahm: er hiess Philips; das Stück aber, welches die Verschworenen durchaus zu sehen verlangten, wird hier „Heinrich IV“ genannt.<sup>3)</sup>

Wir sehen, dass der Name unseres Dichters hier nirgends vorkommt. Die Behörden haben, so viel wir wissen, weder ihn noch seine Gesellschaft wegen ihres Verhaltens getadelt oder gar zur Verantwortung gezogen. Mag selbst der in den *State Trials* genannte Philips der Schauspieler Augustine Philips sein, der zu den Mitgliedern der Shakespeare'schen Bühne gehörte, so ist es doch immer noch zweifelhaft, ob gerade diese Schauspieler, Shakespeare's Genossen, es waren, welche sich bestimmen liessen, den Wünschen der Verschworenen nachzugeben. Es ist ersichtlich, dass die Shakespeare'sche Gesellschaft sich von allen Angelegenheiten, die auf Staat und Kirche Bezug hatten, mit weiser Zurückhaltung fern hielt;

---

<sup>1)</sup> Camden erzählt: *Mericus accusatur, quod — — — exoletam Tragediam de tragica abdicatione Regis Richardi Secundi in publico theatro coram coniuratis data pecunia agi curasset. Quod ab eo factum interpretati sunt Jurisconsulti, quasi illud pridie in scena agi spectarent, quod postridie in Elizabetha abdicatione agendum. Annales rer. Anglic regnante Elizabetha, Lugd. Batav. 1625, pag. 810.*

<sup>2)</sup> *Arraignment of Merick in Bacon's Works*, 6, 363, ed. Montagu: — — — *when it was told him by one of the players, that the play was old, and they should have loss in playing it because few would come to it, there were forty shillings extraordinary given to play it, and so thereupon played it was.*

<sup>3)</sup> In den *State Trials* VII, pag. 60 *The story of Henry IV being set forth in a play, and in that play there being set forth the killing of the king upon a stage; the Friday before, Sir Gilly Merick and some others of the earl's train having an humour to see a play, they must needs have the play of Henry IV. The players told them that was stale; they should get nothing by playing that; but no play else would serve: and Sir Gilly Merick gives forty shillings to Philips the player to play this, besides whatsoever he could get.* — Neuerdings hat Collier noch ein Dokument entdeckt, welches auf diese Verhandlung mit den Schauspielern Bezug hat. Siehe *Athenaeum*, Decbr. 6., 1856, pag. 1498. Da es den bekannten Thatfachen nichts wesentlich Neues hinzufügt, so mag es hier unberücksichtigt bleiben, um so mehr, da Collier der Entdecker ist.

sie würde wohl auch in diesem Falle nicht ihrer gewohnten Vorsicht entgegen gehandelt, vielmehr die Theilnahme an einem gefährdenden Unternehmen mit Bedacht abgelehnt haben.

Und was sagen die Berichte über das Drama aus, das den Verschworenen für ihre Zwecke so geeignet schien? Von den Schauspielern wird es ein „altes“ Stück genannt, ein schon abgenutztes, das auf das Publikum keine Anziehungskraft mehr übt. Diese Behauptung scheint auf Shakespeare's Tragödie nicht wohl zu passen. Jedoch eben in jenen Jahren war die Produktion auf dramatischem Gebiete eine ungemein lebhaft; die neuen Werke folgten rasch auf einander und man war bestrebt, durch mannigfaltigen Wechsel der Darstellungen das Publikum heranzuziehen und zu fesseln. Ein Drama, das schon seit einigen Jahren auf der Bühne heimisch und den Zuschauern bekannt war, mochte daher wohl im Munde eines Schauspielers zu einem alten, zu einem abgebrauchten Stücke werden.

Blicken wir aber nun auf Shakespeare's Werk selbst! Dies Werk sollte gleichsam das dramatische Vorspiel einer Empörung bilden und den Männern, die sich gegen die Herrscherin des Landes erheben wollten, Muth und Vertrauen einflößen? Wo hatten die Verschworenen ihre Sinne, als sie ein solches Stück zu solchem Zwecke aus der Masse der dramatischen Erzeugnisse herausgriffen? Hatte die grosse Begebenheit des kommenden Tages schon im Voraus ihre Geister so aufgereggt und verwirrt, dass sie die Gabe des Erkennens und Unterscheidens eingeblüsst hatten?

Denn — man lese Shakespeare's Worte, man fasse Sinn und Gehalt des Ganzen! Wird hier der verletzte Unterthan ermuntert, gegen seinen König aufzustehen und ihn seines Herrscheramtes zu entsetzen? Wird hier die Auflehnung gegen den Oberherrn mit verführerischen Worten gerechtfertigt, vertheidigt, beschönigt? Wird der Widerstand gegen den rechtmässigen Gebieter etwa gar anempfohlen, und dem kühnen Empörer, der an's Ziel seiner Wünsche gelangt, das lockende Bild eines dauernden Glückes gezeigt? Nein, ganz andere Gesinnungen, ganz andere Gefühle sind in dem Werke Shakespeare's zu vernehmen! Man kennt sie, jene majestätischen Worte, in welchen der König, bald zu stolzem Selbstgefühl erhoben, bald in rathlose Schwäche versunken, die unantastbare Heiligkeit des gesalbten Herrschers mit unvergleichlicher Gewalt verkündigt:

*Not all the water in the rough rude sea  
Can wash the balm of an anointed king:  
The breath of worldly men cannot depose  
The deputy elected by the Lord. (III, 2) —*

man kennt sie, jene Rede des Bischofs von Carlisle, welche, Shakespeare, seinem Holinshed folgend, gewissermaassen zu einem Codex der Unterthanentreue gemacht hat. Muthvoll tritt der Bischof, von Gott für seinen König erregt, dem glücklichen Usurpator und dessen Anhängern entgegen; er ermahnt sie, abzustehen von so schlimmer Unthat; denn

*What subject can give sentence on his king?*

Der König ist auf Erden das Bild von Gottes Majestät, sein Hauptmann, sein Verwalter —

— — *the figure of God's majesty,  
His captain, steward, deputy elect,  
Anointed, crowned, planted many years —*

ein schmähhlicher Verräther ist jeder, der sich über den Geweihten des Herrn als Richter erheben will. Wird aber das Verbrechen vollzogen, wird der Anführer der Verräther zum König gekrönt, so werden noch künftige Geschlechter ächzen über die schmachvolle That; das Blut der Engländer wird den Boden düngen, Furcht und Entsetzen wird im Lande hausen und Kind und Kindeskind werden über den Schuldigen ihr Wehe rufen.

*Prevent it, resist it, let it not be so,  
Lest child, child's children, cry against you — woe! —*

In solchen Worten haben die eifrigsten, ja, die beschränktesten Anhänger und Verfechter des von Gott eingesetzten Königthums ihre Gesinnungen mit freudigem Behagen wieder gefunden.<sup>1)</sup> Kein Tudor, kein Stuart konnte verlangen, dass sich die Begeisterung des Unterthanen für seinen vom Himmel erkorenen Herrscher feuriger äussere, dass die Ueberzeugung von dem unvertilgbar an der Person des Souverains haftenden Rechte einen unbedingteren, einen leidenschaft-

---

<sup>1)</sup> Zu der Stelle im 3. Akt bemerkt Dr. Johnson: *Here is the doctrine of indefeasible right expressed in the strongest terms; but our poet did not learn it in the reign of King James, to which it is now the practice of all writers, whose opinions are regulated by fashion or interest, to impute the original of every tenet which they have been taught to think false or foolish —* und zu der Rede des Bischofs: *Here is another proof that our author did not learn in K. James's court his elevated notions of the right of kings. I know not any flatterer of the Stuarts, who has expressed this doctrine in much stronger terms. It must be observed that the poet intends, from the beginning to the end, to exhibit this bishop as brave, pious, and venerable.*

licheren Ausdruck gewinne. Wir untersuchen nicht, ob der Dichter in diesen Worten, welche so mächtig die Empfindung treffen, seine eigenen Anschauungen kund giebt. Wer, der das Wesen der dramatischen Poesie erfasst hat, wird den dramatischen Dichter beim Worte nehmen und ihn zum Theilnehmer der Gefühle, zum Vertreter der Grundsätze machen, die er in seinen Werken verkündigen lässt? Dadurch eben wird er zum Dichter, dass er durch den Kreis seines eigenen Fühlens und Sinnens nicht beschränkt ist, dass er jeder Persönlichkeit bis in das Innerste ihrer Natur nachgehen, oder ihre Empfindungen, ganz und ungeschmälert, in die seinigen aufnehmen kann. Alle, die er in seiner geistigen Welt zum Dasein und zum Thun beruft, sie leben in ihm ihr volles Leben durch; mit unbestochener Hand ertheilt er gleichmässig einem Jeden, was er zum selbstständigen Dasein bedarf. Der Dichter übt die höchste Gerechtigkeit, indem er, wie im Einverständniss mit der Natur, jedem Wesen die Kräfte giebt, sich in seiner Wahrheit darzustellen, Alles, was es in sich hegt, mit unverkümmerter Freiheit an's Licht zu bringen und den Bedingungen gemäss, unter denen es geworden und gebildet ist, mit Entschiedenheit und Nachdruck zu sprechen und zu handeln: so weiss uns jedes zu überzeugen, dass es in seiner Weise Recht hat.

Auch hier wollte Shakespeare durch den Mund seines Königs und seines Bischofs gewiss weder seine eigenen Gesinnungen an den Tag legen, noch allgemein gültige Wahrheiten predigen lassen. Beide reden, wie sie, ihrer Natur nach, in dieser Lage reden müssen. Wer da glaubt, dass der Dichter diese Gelegenheit benutzt habe, um die Doctrin vom leidenden Gehorsam gründlich einzuschärfen, der mag sich ohne Weiteres zu Denen gesellen, die in ihm nur den allweisen Präceptor sehen, dem es beliebt, jetzt einen Satz aus der Moral vorzutragen, bald darauf den Politikern eine Klugheitsregel an die Hand zu geben oder in glücklichen Momenten wohl gar mit prophetischer Vorahnung die Trefflichkeit einer philosophischen Lehre zu verkünden, die einige hundert Jahre nach seinem Hinscheiden das Menschengeschlecht zu erleuchten bestimmt ist. Wir fragen hier nicht nach dem politischen Glaubensbekenntniss Shakespeare's, wir fragen nur: welchen Eindruck mussten die Worte des Königs, des Bischofs, von der Bühne herab mit so überwältigender Energie ertönend, welchen Eindruck mussten sie auf die Verschworenen machen, die sich vor der Bühne zusammengefunden hatten, um hier die Entthronung eines Königs, zur günstigen Vorbedeutung, anzuschauen? Zuschauer, von politischen Leidenschaften aufgeregt,

werden in einer dramatischen Darstellung vornehmlich das Einzelne ergreifen und auffassen, sie werden dem, was ihre Empfindungen zu bekräftigen scheint, mit stürmischer Heftigkeit zustimmen, und was ihnen widerspricht, ebenso heftig verwerfen. Welche Haltung sollten nun die Verschworenen annehmen, wenn das Werk, das auf ihr dringendes Verlangen ihnen vorgeführt ward, sie mit düstern Prophezeiungen, mit drohender Unglücksverheissung schreckte? Sie waren bereit zu dem schlimmsten Wagniss, sie waren entschlossen, die vieljährige, ruhmgekrönte Königin zu entsetzen, — und sie mussten es sich gefallen lassen, dass, kurz ehe sie an's Werk gingen, vor ihren eigenen Ohren diese That als eine schmachvolle, verderbenbringende gebrandmarkt und verurtheilt, die Unverletzbarkeit der Majestät hingegen mit glühendem Eifer vertheidigt wurde? —

Wenn aber auch die Verschworenen in hinreichend gefasster Stimmung waren, um, hinwegblickend über das Einzelne, in den Sinn des Ganzen einzudringen und das Werk in seiner Gesamtheit auf sich wirken zu lassen — konnten sie dann etwa einen Eindruck empfangen, der sie jene unerfreulichen Worte vergessen liess, der geeignet war, sie in ihrem Vorhaben zu bestätigen? Leuchtete ihnen aus dem Schauspiel der befriedigende Gedanke entgegen, dass die Empörung, so sehr sie auch von einigen verabscheut werde, dennoch rechtmässig, nothwendig sei? Wahrlich, nein! In diesem Schauspiel ward ihnen Nichts geboten was ihren Gesinnungen schmeicheln konnte. Vor diesem ergreifenden Gemälde des wankenden und allmählich hinsinkenden Königthums musste vielmehr selbst der beherzteste, entschlossenste Verschwörer zum Mitleid bewegt werden. Wollte man sich von einem Kunstwerk einen unmittelbaren praktischen Erfolg versprechen, so könnte man glauben, kräftig empfindende Menschen, denen dies Werk Shakespeare's vor die Augen gebracht wird, müssten sich aufgerufen fühlen, einem bedrohten, bedrängten König ihre thätige Theilnahme zu widmen und ohne Säumen zu seiner Errettung herbei zu eilen.

Denn hier wird der König nicht als verächtlich und hassenswerth, der Empörer nicht als gross und liebenswerth geschildert. Der Mann, der hier nach dem Throne begehrt, ist kein edler Held, der unverwandten Schrittes mit frei emporgehobenem Haupte auf sein Ziel losdringt, der offen mit seinem Anspruch hervortritt, der durch entscheidende Thaten alle Herzen gewinnt, alle Gemüther mit sich fortreisst, der dem Volke ein hochsinniger Befreier, den Grossen ein milder Schirmherr zu werden verspricht; — dieser Mann darf vielmehr für seine Plane keine herzliche Theilnahme von unserer

Seite erwarten. Eine vorsorgliche Schlaueit dient ihm zur Führerin; ohne Bedenken wandelt er auf den meist verborgenen, oft krummen Pfaden einer selbststüchtig beschränkten Staatskunst; er weiss im richtigen Augenblick den Entschluss zu erfassen, der durch die Umstände geboten oder begünstigt ist, aber sein Wort stimmt weder zu seinem Wollen noch zu seinem Thun, er redet mit verstellter Demuth als Unterthan, der nur sein ihm vorenthaltenes Recht wieder zu gewinnen strebt, während er sich innerlich schon als König fühlt; erst dann werden allen Menschen seine Absichten deutlich, wenn er sie, mit sicherem Fusse unmerklich vorwärts schreitend, schon vollkommen erreicht hat. Und wenn er nun den Königssitz einnimmt, so wird ihn wohl Niemand dort freudig begrüßen; er sieht eine umdüsterte Zukunft vor sich; man ahnt Zerwürfnisse und Zwiespalt, heimliche Verschwörungen und offene Kämpfe, kurz das ganze Unheil, das in den folgenden Dramen hervorbricht und das er, durch seine Usurpation, über England verhängt hat.<sup>1)</sup> Schon werden Bündnisse gegen ihn geschlossen, und man fühlt, dass er niemals fest und unangefochten auf dem Throne sitzen wird, zu dem er unrechtmässig gelangt ist, dass sein ganzes künftiges Leben eine Sühne sein wird für diese That, die gegen göttliches und menschliches Gesetz verstösst.<sup>2)</sup>

Und wie erscheint Richard? Ist er das Bild eines Tyrannen, dem wir die missbrauchte Macht aus den Händen winden möchten? Sehen wir es mit Freuden an, wenn er von seiner Höhe herabgestürzt wird? — Er ist rasch, ungestüm und unbesonnen, durch gewissenlose Günstlinge leicht zu gewalthätigen Handlungen verleitet; wie jemand, der nichts zu scheuen hat, spricht er — denn zu heu-

---

<sup>1)</sup> *Abbot. A woeful pageant have we here beheld.*

*Bishop. The woe's to come: the children yet unborn*

*Shall feel this day as sharp to them as thorn* IV, 1 am Schluss.

<sup>2)</sup> Wenn Shakespeare sich jemals als den Herzenskündiger gezeigt hat, vor dem Nichts verborgen bleibt, so ist es in jener grossen Scene, in welcher dem verschlossenen Könige, kurz vor seinem Tode, in geheimer Zwiesprache mit seinem Sohne, die Zunge gelöst wird, er sich zu seinem Vergehen bekennt und sein unruhvolles Leben schildert. Henry IV, part. 2, 4, 4. — Versucht man es, sich des ganzen Inhalts einer solchen Scene mit Geist und Gefühl zu bemächtigen und stellt dann etwa eine von den Scenen daneben, in welchen Falstaff's Wesen sich gründlich darstellt, so wird man vielleicht Goethe's hyperbolischen Ausspruch über Heinrich IV begreiflich finden; „Wenn Alles verloren wäre was je dieser Art geschrieben zu uns gekommen, so könnte man Poesie und Rhetorik daraus vollkommen wiederherstellen. Bd. 56, 136.

cheln vermag er nicht — seine Gedanken, auch die unfreundlichen, rücksichtslos verletzend aus. Das Gefühl seiner königlichen Würde scheint mächtiger in ihm als die Ueberzeugung von seinen königlichen Pflichten; als Herrscher muss er vielfach unsere Missbilligung erfahren; aber, wenn sein Thun auch oft scheltenswerth ist, so haf-tet doch nichts Entwürdigendes an seiner Person, Nichts, was ihn einem geschärften Hasse, einem gerechten und dauernden Widerwillen oder gar der Verachtung aussetzte. Und sobald das Unglück über seinem Haupte schwebt, sobald wir seinen Untergang nur zu gewiss voraussehen, eben sobald möchten wir auch vergessen, dass er uns jemals zum Tadel Anlass gegeben. Wir haben nur Mitgefühl für seinen jetzigen bedauernswürdigen Zustand; mag er auch selbst ihn unwissentlich herbeigeführt haben, wir achten es nicht, wir sehen nicht seine Schuld, wir sehen nur die, ihrer Würde entkleidete, in den Staub nieder gedrückte Majestät. Es ist noch derselbe Richard, der sich im Glanze der Königswürde nicht immer günstig uns dargestellt hat; aber jetzt erst lernen wir ihn durch und durch kennen: das Unglück weicht ihn, und während es ihn des äussern Schmuckes beraubt, schmückt es ihn mit Allem, was seine Natur Edles in sich schliesst und was erst jetzt hervorzutreten Raum findet.<sup>1)</sup> Nur das Eine, was er nie besass, kann er auch jetzt im Unglück nicht erlangen: Kraft zum entschlossenen, folgerichtigen Handeln. Wohl will er sich noch emporraffen; der heftige Eigenwille des Herrschers tritt noch auf Augenblicke hervor, das Bild der königlichen Hoheit steigt glänzend vor ihm auf, und er will es festhalten; aber seine dichterisch bewegte Einbildungskraft ist hier thätiger als sein Wille, und es ist, als ob er in dieser Thätigkeit, in diesem Spiel mit Bildern und Gefühlen, in das er sich so gerne versenkt und verliert, einen Ersatz fände für das wirkliche Thun, das ihm versagt bleibt. Flüchtig wechselnd schwanken und schweben seine Vorstellungen auf und nieder; die königliche Hoheit, eben noch gepriesen, ist jetzt ein Nichts, die Unsicherheit in seinem Innern muss die Pläne seiner Feinde verhängnissvoll unterstützen. Alles dient dazu, ihm unser Mitgefühl zu sichern. Was Staat und Volk unter seiner Herrschaft gelitten haben, das ist nicht ihm allein

---

<sup>1)</sup> Mit welchen Empfindungen fühlende Leser und Hörer das Schicksal Richard's begleiten, mag Nathan Drake sagen: *Richard, descending from his throne, discovers the unexpected virtues of humility, fortitude and resignation, and becomes not only an object of love and pity, but of admiration.* — *Shakespeare and his times* 2, 376.

zuzuschreiben: seine Günstlinge sind die Mitschuldigen, die seines Vertrauens unwürdig waren, Macht und Namen des Königs zu ihren eigennützigen Zwecken brauchten und so dem Herrscher, der sich im müssigen Lebensgenuss gefiel, verderblich geworden.<sup>1)</sup> Je mehr Vortheile der listige Gegner über ihn gewinnt, um so mitleidswerther wird uns der entthronte König. Vielleicht hat selbst Shakespeare niemals etwas gedichtet, was eine so ganz reine, unvermischte Rührung hervorbringt, wie jene Scenenfolge, die mit der Rückkehr Richard's nach England beginnt und mit seinem Tode schliesst. Die Trauermär, wie sie der mild gewaltige Dichter erzählt, die Trauermär vom Falle des rechtmässigen Königs muss jeden Hörer zu Thränen bewegen,<sup>2)</sup> jedes Herz, das nicht zu Stahl verhärtet ist, muss schmelzen und die Unmenschlichkeit selbst muss Mitleid fühlen.<sup>3)</sup> In der That, das war kein Stück, an dem Verschworene sich erbauen konnten! Je mehr wir das Besondere unbefangen durchempfinden, und den Zusammenhang und die Wirkung des Ganzen erwägen, um so mehr befestigt sich in uns die Ueberzeugung: dies kann das Stück nicht gewesen sein, an dessen Darstellung sich Sir Gilly Merick und seine Genossen am Nachmittag des 7. Februar 1601 erfreuten.

Diese Ueberzeugung ist denn auch von einsichtigen Männern längst gehegt worden. Farmer, Tyrwhitt, Malone glaubten, dass es ein älteres Stück gab, in welchem Richard's Absetzung und Ermordung auf der Bühne vorkam; sie glaubten, dass dies ältere Stück von den Verschworenen zur Aufführung ausersehen worden. Bedrückte diese Annahme einer äussern Bestätigung, so ist ihr auch diese seit dem Jahre 1836 zu Theil geworden. Wir wissen seitdem, dass der Dr. Symon Forman im Globetheater am 30. April 1611 einen Richard II sah, der nicht das Werk Shakespeare's war; er verzeich-

---

<sup>1)</sup> Siehe die Rede des Gärtners III, 4.

<sup>2)</sup> *Tell thou the lamentable fall of me*

*And send the hearers weeping thro their beds.* V, 1.

<sup>3)</sup> — *That had not God for some strong purpose, steel'd*

*The hearts of men, they must perforce have melted,*

*And barbarism itself have pitied him.* V, 2.

Diese Worte spricht York, nachdem er Richard's kläglichem Einzug in London geschildert hat. Von dieser Schilderung sagt Dryden: *The painting of this description is so lively, and the words so moving, that I have scarce read any thing comparable to it, in any other language.* Vorrede zu Troilus und Cressida.



net in seinem Tagebuche den Inhalt dieses Stücks,<sup>1)</sup> in dem es offenbar sehr blutig herging. Die Charaktere können mit den von Shakespeare gezeichneten keine Aehnlichkeit gehabt haben; der König wird als hinterlistig und grausam dargestellt; kurz aus Forman's Bericht erhalten wir das Bild eines jener älteren Stücke, die man immer noch, nachdem sie längere Zeit geruht hatten, der Schaulust der Menge einmal wieder darbieten konnte; und dies Stück mag denn auch den Gesinnungen und Zwecken der Verschworenen ganz wohl entsprochen haben. Während wir also mit Sicherheit behaupten dürfen, dass Shakespeare's Richard II am 7. Februar 1601 nicht aufgeführt wurde, können wir dagegen mit grosser Wahrscheinlichkeit vermuthen, dass jenes Drama, welches die Schauspieler als ein altes bezeichneten und endlich nur auf Sir Gilly Merick's dringendes Begehren zur Darstellung brachten, dasselbe Stück war, welches Forman gesehen und beschrieben hat.

Herr Rio weiss von diesem älteren Stücke; er lässt es auf S. 125 noch zweifelhaft, ob dieses oder Shakespeare's Werk zum Vorspiel von Essex' Aufstande diene; aber bald wird sein Glaube zuversichtlicher. Die Versuchung, den Dichter an einer Empörung gegen die ketzerische Königin, so gut es eben gehen will, theilnehmen zu lassen, diese Versuchung ist allzu lockend; Shakespeare darf bei diesem Kampfe gegen Elisabeth nicht ein gleichgültiger Zuschauer sein; mag er wollen oder nicht, er muss mit in die Schranken, und so wird denn, der innern Unmöglichkeit und der äussern Unwahrscheinlichkeit zum Trotz auf S. 177 dreist behauptet: „Am Abend des 7. Februar 1601 kam Shakespeare's Richard II zur Aufführung; dieser König war einst durch Bolingbroke wegen derselben Uebelthaten entthront worden, welche man der Regierung Elisabeth's vorwarf.“ Indess kann selbst Herr Rio nicht alle Bedenken verscheuchen; die Tragödie, wie sie uns vorliegt, kann selbst von dem stumpfsinnigsten Menschen nicht als das verheissungsvolle Vorspiel eines Aufstandes angesehen werden. Wie hilft er sich nun heraus? Für einen Mann, der die schmutzigsten Wege nicht scheut, giebt es immer noch einen Ausweg, und so hat auch Herr Rio einen solchen gefunden. Aber welch ein Weg ist das! Nur ein Rio konnte ihn betreten. Er sagt seinen Lesern (S. 127): „Wir können nicht mehr genau angeben, bis zu welchem Grade und in welcher Weise die Nebenumstände der in dem Stücke vorkommenden

---

<sup>1)</sup> Siehe Collier's *New Particulars regarding Shakespeare and his Works*. 1836. Forman erzählt auch den Inhalt von *Winter's Tale*, *Cymbeline*, *Macbeth*.

förmlichen Absetzung des König Richard Veranlassung gaben, die damals von Manchen gewünschte, aber unmöglich gewordene Befreiung von der Herrschaft Elisabeth's damit zu vergleichen: denn der fünfte Akt, wie er von dem Dichter verfasst war und auf dem Theater „Zur Weltkugel“ zur Aufführung kam, wurde mit einer Art politischen Interdictes belegt, wodurch der Verleger Andreas Wyse genöthigt war, ihn in der im Jahre 1597 veranstalteten Ausgabe dieser anstössigen Tragödie ganz wegzulassen. Vier Jahre später wurde dieser Schlussakt für wenige Stunden gleichsam wieder in das Leben zurückgerufen, als Vorspiel zu dem Aufstande des Grafen Essex. Nachher war nicht mehr von ihm die Rede, und Shakespeare liess an seine Stelle eine andere dramatische Lösung treten, die ganz das Gepräge jener Tiefe der Empfindung trägt, welche die Werke aus seiner letzten Periode auszeichnet.“ — Wir blicken noch einmal staunend auf diese Worte: haben wir es hier mit einer schamlosen Entstellung der Wahrheit oder mit einer fast ebenso schamlosen Unwissenheit zu thun?

Die hier so zuversichtlich vorgetragene Entwicklungsgeschichte des Shakespeare'schen Werkes, das Interdict, mit dem es belegt worden, die Veränderungen, die es erfahren, — Alles, Alles, was wir hier vernehmen, hat Herr Rio zur festeren Begründung seiner frommen Hypothese ersonnen.

Von Richard II kennen wir vier Einzelausgaben in Quart, die der Folioausgabe von 1623 vorangingen: die erste erschien 1597, die zweite im folgenden Jahre, die dritte 1608, die vierte 1615.<sup>1)</sup> Diese sämmtlichen Ausgaben, sowohl die, welche vor dem Jahre 1601, wie diejenigen, welche später an's Licht traten, enthalten unverändert die uns wohlbekannten Scenen, die jetzt den fünften Akt bilden.<sup>2)</sup> Dieser fünfte Akt hat niemals eine Veränderung, eine Umichtung erfahren, ist niemals aus irgend einer Ausgabe weggelassen worden; er liegt uns jetzt in derselben Gestalt vor, in welcher er 1597 zuerst den Lesern vor Augen kam, und in welcher er auf der Shakespeare'schen Bühne gespielt ward, in derselben Gestalt endlich, die ihm der Dichter gleich von Anfang an gegeben hat und der ganzen Beschaffenheit des Stückes gemäss geben musste. Der vierte Akt jedoch hat in der Ausgabe von 1508 einen beträcht-

---

<sup>1)</sup> Die beiden ersten, ebenso wie die in denselben Jahren erschienenen Ausgaben von Richard III bei Andrew Wyse, der dritten und vierten bei Matthew Law.

<sup>2)</sup> Erst die Folio von 1623 giebt die Eintheilung in Akte und Scenen.

lichen Zusatz erhalten.<sup>1)</sup> Dort finden wir zuerst die Scene, in welcher Richard vor dem versammelten Parlamente die Krone förmlich an Bolingbroke abtritt. Diese Scene beginnt, gleich nachdem der Bischof von Carlisle seine Rede zu Gunsten des Königs geendet hat, mit den Worten Northumberland's: *May it please you, lords, to grant the commons' suit*, und sie schliesst mit den Versen Richard's:

*O, good! Convey? — Conveyers are you all,  
That rise thus nimbly by a true king's fall.*

Ob diese Scene von Shakespeare wirklich erst dem vollendeten Drama später hinzugefügt worden, oder ob sie stets einen Theil desselben gebildet, kann durch äussere Zeugnisse nicht entschieden werden. Da Shakespeare, wie wir wissen,<sup>2)</sup> sich niemals an der Publication seiner Dramen betheiligt hat, so kann der Umstand, dass sich die Scene in den beiden ersten Ausgaben nicht findet, nur das Eine bezeugen, dass sie bei der Aufführung weggelassen wurde, nicht aber, dass sie noch ungeschrieben war. Betrachtet man, wie sie durch eine innerliche Nothwendigkeit mit dem Ganzen verbunden,<sup>3)</sup> wie sie in der Kette der Ereignisse ein unentbehrliches Glied ausmacht, und wie überdies das Bild vom Wesen und Charakter des Königs durch sie erst vollendet wird, so kann man sich des Glaubens nicht erwehren, dass sie zugleich mit allen übrigen Scenen des Stücks entworfen und ausgeführt worden. So lange der Thron von einer Herrscherin eingenommen ward, deren Rechtsanspruch an die Krone so manchen Engländern zweifelhaft erschien, hielt man es für gerathen, diese Scene, in welcher ein König förmlich und öffentlich seinen Rechten entsagt, von der Darstellung aus-

<sup>1)</sup> Dieser Zusatz wird auf dem Titelblatt angegeben: *with new additions of the Parliament Scene, and the deposing of King Richard.*

<sup>2)</sup> Herr Rio weiss das freilich nicht, und erfindet deshalb, lächerlich genug, einen „geheimen Krieg, der gegen seine Werke sowohl von Seiten der Polizeianten als von den Dienern der herrschenden Religion geführt wurde; es war ein unversöhnlicher Krieg, welcher die Veröffentlichung mehrerer Meisterwerke Shakespeare's durch den Druck verhinderte, bis der Verfasser selbst im Grabe lag.“ (S. 173.)

<sup>3)</sup> Wenn kurz vor dem Schlusse des 4. Aktes der Abt sagt: *A woeful pageant have we here beheld*, so kann sich dieser Vers, der schon in den beiden ersten Quartos zu lesen ist, nur auf die eben geschehene Abdankung des Königs beziehen.

zuschliessen; <sup>1)</sup> die Shakespeare'sche Gesellschaft wich auch in diesem Falle nicht von der Vorsicht ab, die sie in *matters of state and religion* überhaupt zu beobachten pflegte. Als aber König Jacob, dessen Erbrecht von Allen anerkannt ward, auf dem Throne sass, war jede derartige Rücksicht unnöthig geworden: die fröher beseitigten Verse durften gesprochen und gedruckt werden und ungehindert den Platz einnehmen, den ihnen der Dichter von Anfang an zugedacht hatte. Wenn man den Verschworenen am 7. Februar jene Scene der Abdankung vorführte, so konnte sie den rührenden Eindruck des ganzen Werkes nur noch steigern; das schmerzlichste Mitgefühl für den gestürzten und verlassenen König wäre nur noch lebhafter erregt und dadurch das Stück für die Zwecke der Versammeln wo möglich noch ungeeigneter geworden.

Aus dieser einfachen Darlegung mag man nun ersehen, wie der Verfasser den wirklichen Sachverhalt bis zur Unkenntlichkeit entstellt hat. Wir unterdrücken jedes Wort des Unwillens oder des Spottes, überzeugt, dass dies Verfahren des Herrn Rio der Verachtung des Lesers verdienstermaassen nicht entgehen kann. Wer, der Wahrheit zum Trotz, etwas Unbeweisbares beweisen, und das Unmögliche wirklich machen will, der muss freilich zu solchen Beweismitteln seine Zuflucht nehmen, gegen deren Anwendung das sittliche Gefühl und der wissenschaftliche Sinn sich gleich stark empören. —

Noch immer jedoch sind der Thaten nicht genug, die William Shakespeare unter Herrn Rio's erprobter Leitung zur Bewährung seines katholischen Eifers<sup>2)</sup> vollführen muss: es bleibt ihm noch eine wunderliche Heldenthat übrig, er muss sein eigenes Drama Heinrich VIII zerstören. Dies Stück bildet den Abschluss der Dramen, in welchen die Geschichte Englands eine so wunderwürdige poetische Darstellung erhalten hat, oder, wie Herr Rio es ausdrückt, „es ist das letzte Werk in der Reihe der Werke, die er unternom-

---

<sup>1)</sup> Gewöhnlich bringt man Hayward's Buch *History of the First Year of Henry IV* mit Shakespeare's Richard II in Verbindung; aber dadurch kann die richtige Anschauung nur verwirrt werden. Man erzählt, dass jenes Buch, welches die Absetzung Richard's schilderte und dem Grafen Essex gewidmet war, den Zorn Elisabeths erregte und dem Verfasser schwere Strafe zuzog. Man will dadurch nachweisen, wie vielen Grund Shakespeare hatte, die Abdankung Richards nicht auf die Bühne zu bringen. Aber Hayward's Buch erschien erst 1799, und damals waren die beiden Quartausgaben von Richard II schon vorhanden: also weder jenes Buch noch das Geschick seines Verfassers hat auf Shakespeare's Verhalten irgend welchen Einfluss üben können.

men und ausgeführt hatte, um die Geschichtsfälschungen und Geschichtsentstellungen zu zerstören, durch welche man die Fehler und Verbrechen der Gründer der neuen Religion entschuldigen wollte“ (S. 181). Und am Ende dieses Werkes, also an der bedeutsamsten Stelle, die gewählt werden konnte, findet sich eine ausführliche Lobrede auf Elisabeth: diese Königin, die Shakespeare als die unzuchtigste und grausamste aller Weiber verabscheute, wird hier als lilienreine Jungfrau, als das tugendreiche Vorbild aller Fürsten verherrlicht; diese Ketzerin hatte der Papst mit seinem Banne getroffen; den echten Glauben, dem Shakespeare anhing, trachtete sie auszurotten, — und hier wird von ihr gepriesen, dass sie die wahre Erkenntniss Gottes befördern werde: *God shall be truly known!* — Das kann Herr Rio nicht gelassen mit anhören, das muss er dem unvorsichtigen William recht ernstlich verweisen; oder vielmehr, er muss, als Erzeuger des katholischen Dichters Shakespeare in väterlicher Fürsorge versuchen, ob er seinem Geschöpfe die Schmach eines solchen Vergehens nicht abwaschen kann. Und welcher Triumph, wenn es gelänge, nicht nur den Sünder zu reinigen, sondern den rechtgläubigen Dichter aus dieser bedenklichen Probe nur noch rechtgläubiger hervorgehen zu lassen, so dass sein Haupt noch heller als zuvor im Glanze der Märtyrerkrone erstrahlte!

Zu diesem Versuche schickt sich Herr Rio wirklich an; und da wir einmal die Mittel kennen, die ihm, wie wenigen andern Schriftstellern zu Gebote stehen, so müssen wir sagen: er kann getrost Alles versuchen. Wir verwundern uns also nicht, wenn er uns beweist, dass Shakespeare in Heinrich VIII seine schärfsten, seine giftigsten Pfeile gegen die Feinde der Kirche entsandt, dass er seine Opposition gegen verworfene Apostaten, wie Bale und die übrigen Dichter waren, hier am rücksichtslosesten geübt hat.

Da Heinrich VIII „den Höhepunkt der bestrittenen Frage über das religiöse Bekenntniss des Dichters in sich begreift“ (S. 180), so wird diesem Werke allein ein grosses Kapitel von 56 Seiten gewidmet. Der Verfasser beginnt damit, dass er seine Censur ergehen lässt über die „furchtsamen oder feilen Geschichtschreiber, durch welche die öffentliche Meinung verfälscht worden“ (S. 182); er lässt sie der Reihe nach vor sich vorbeiziehen und hat hier vielfache Veranlassung, seine Unwissenheit eben so sehr wie seinen katholischen Glaubenseifer zu dokumentiren. Zugleich erleben wir hier das ergötzliche Schauspiel, dass Herr Rio, wie einer, der sich sein Monopol nicht rauben lassen will, über diese Männer vornehmlich deshalb so in Eifer geräth, weil sie alle schamlos lügen und ihm

dadurch, so zu sagen, in's Handwerk pfuschen. So wird von Burnet geurtheilt (S. 198), „dass er weder vor gezwungenen Erklärungen, noch selbst vor der Lüge zurückweicht,“ und von Holinshed heisst es gar (S. 183): „er lügt nicht weniger unverschämt, ohne Scheu vor dem öffentlichen Gewissen und seinem eigenen Gewissen.“ Warum ist Herr Rio nur so ärgerlich über diese armen Historiker? Er sollte doch nur glimpflicher mit ihnen verfahren; denn er hat von ihnen gar nichts zu befürchten; sie sind wahrlich nur schüchterne, bescheidene Anfänger in der Kunst; deren gesammte Mittel er mit der unbeschränkten Kühnheit des Meisters handhabt: seine Superiorität bleibt unangetastet.

Was haben nun aber diese lügenhaften Geschichtschreiber, die zum Theil erst lange nach Shakespeare's Tode ihre Lügen in die Welt sandten, was haben sie mit dem Werke unseres Dichters gemein? — Herr Rio will beweisen, dass Shakespeare für seinen Heinrich VIII, wenn er die unterdrückte und geschmähte Wahrheit hier wieder in ihre Rechte einsetzen wollte, keinen von den allgemein anerkannten Historikern benutzen durfte, dass er vielmehr aus abseits liegenden, ungetrübten katholischen Quellen schöpfen musste, z. B. aus den Schriften von Campion und Cavendish. Diese Schriften sind freilich zu Shakespeare's Lebenszeit nicht im Druck erschienen; aber ein so eifriger Katholik wie er, der zugleich als streng sichtender Kritiker die unglaubwürdigen Berichte der Ketzerverwarf, wird wohl jene zuverlässigen Werke im Manuscript gelesen haben, als er die historischen Materialien für sein Schauspiel sammelte, in welchem er abermals die protestantischen Henker brandmarken, die katholischen Schlachtopfer verherrlichen und (S. 210) „die grössten historischen Autoritäten seiner Zeit Lügen strafen“ wollte.

Diese letztere Strafe muss aber vor Allem wiederum an Herrn Rio vollzogen werden. Es ist dem Dichter nicht in den Sinn gekommen, sich für seinen Heinrich VIII eine besondere Quellensammlung anzulegen; er hat sich seinem historischen Führer, dem „unverschämten Lügner“ Holinshed, hier sogar noch enger als sonst angeschlossen; so eng, dass z. B. Dyce mit gutem Rechte sagen konnte: „*Frequently in King Henry VIII we have all but the very words of Holinshed,*“ (*Works of Shakespeare* 1, CLXXVI.) Der Dichter folgt dem Chronisten bis in die kleinsten Einzelheiten. Wenn in der ersten Scene des dritten Akts der Cardinal Wolsey die Königin Katharina lateinisch auredet und sie ihn unterbricht:

*„O good my lord, no Latin — — — —  
Pray, speak in English, —*

so ist dies wörtlich der Chronik entnommen; <sup>1)</sup> dieser selben Quelle verdanken wir die schönen Worte der Königin:

*My lords, I thank you both for your good wills.*

*But how to make you suddenly an answer u. s. w. <sup>2)</sup>*

Wir müssten Scene für Scene einzeln durchgehen, um, zur Beschämung des Herrn Rio, nachzuweisen, wie arglos und treu Shakespeare gerade bei der Ausführung dieses Werkes den Worten und Gedanken seines historischen Gewährsmannes gefolgt ist. Allerdings benutzt er auch die Schriften von Cavendish und Campion, aber nur deshalb, weil Holinshed, unbehindert durch kleinliche Parteirücksichten, sie schon vor ihm benutzt hat: wenn Holinshed aus den Werken dieser Männer etwas in seine Erzählung aufnimmt, so eignet sich Shakespeare auch dies ebenso unbefangen an, wie Alles andere, was er bei seinem Historiker fand. Davon giebt die zweite Scene des vierten Akts ein schlagendes Beispiel: wir vernehmen dort die herrliche Doppelcharakteristik Wolsey's; erst schildert ihn die Königin in schlimmen Farben:

*He was a man  
Of an unbounded stomach, ever ranking  
Himself with princes u. s. w.*

Hier ist wieder Alles aus Holinshed herüber genommen: *This cardinal was of a great stomach, for he computed himself equal with princes*, u. s. w. Dann versucht Griffith in längerer Rede die edleren Eigenschaften Wolsey's in ein günstiges Licht zu stellen, und es ist bezeichnend für den Dichter, dass er mit unbestechlicher Gerech-

---

<sup>1)</sup> *Then began the cardinall to speake to her in Latine. Naie good my lord (quoeth she) speake to me in English.*

<sup>2)</sup> Man vergleiche: *I was set at work  
Among my maids; full little, God knows, looking  
Either for such men or such business — —*

*for I am set among my maids at work, thinking full little of any such matter.* — Shakespeare lässt den Cardinal zur Königin sagen: *Your hopes and friends are infinite*; sie antwortet: *In England but little for my profit*; bei Holinshed sagt die Königin: *and for any counsel or friendship that I can find in England, they are not for my profit.*

tigkeitsliebe, hier wie überall gleichsam beide Parteien zu Worte kommen lässt. Griffith beginnt:

*This cardinal,  
Though from an humble stock, undoubtedly  
Was fashion'd to much honour.*

Diese ganze Rede ist den Worten Campion's nachgebildet; aber wo hat Shakespeare diese Worte gelesen? Nirgend anders als in seinem Holinshed: *This cardinal (as Edmond Campion, in his History of Ireland, <sup>1)</sup> described him) was a man undoubtedly born to honour.* —

Wenn also Shakespeare auch hier seinem lügenrischen Führer treu blieb, wie kann er dann die Wahrheit erspähen und zu Ehren bringen? Und doch soll er, wie Herr Rio behauptet, schon in dem Titel des Stückes prahlend angedeutet haben, man werde hier statt der Entstellungen, durch welche die protestantischen Dichter und Historiker die geschichtliche Ueberlieferung geschändet hätten, nur die lautere Wahrheit schauen und vernehmen. Dieser, wie Herr Rio glaubt, ursprüngliche Titel des Schauspiels lautet: *All is true*; er soll durch eine geheimnissvolle Bedeutung vor andern Titeln ausgezeichnet sein und man soll ihn gerade deshalb später unterdrückt haben, damit das protestanten-feindliche Stück nicht schon durch die Aufschrift gefährlich wirke.

Nun ist es allerdings wahrscheinlich, dass dem Stücke der Titel *All is true* beigelegt worden. — Von Shakespeare's Heinrich VIII erhalten wir zuerst im Jahre 1613 authentische Kunde. Am 29. Juni dieses Jahres entstand im Globetheater eine Feuersbrunst, über welche wir in Briefen von Thomas Lorkin (30. Juni 1613) und von Sir Henry Wotton (6. Juli) und ausserdem bei Howes, dem Fortsetzer der Stow'schen Chronik, zuverlässige Nachrichten finden. Wotton erzählt, man habe an jenem Abende ein neues Stück aufgeführt: *All is true*, welches einige Hauptbegebenheiten aus der Regierung Heinrich's VIII darstellte; (*the king's players had a new play, called All is True, representing some principal pieces of the Reign of Henry the Eighth*); er redet von der prächtigen Ausstattung und fährt dann fort: *now King Henry, making a mask at the Cardnal Wolsey's house, and certain cannons being shut off at his entry, some of the paper, or other stuff, wherewith one of them was stopped, did light on the thatch* u. s. w. Es ist deutlich, dass hier kein anderes Stück als

---

<sup>1)</sup> Diese *History* erschien in Dublin 1631, veröffentlicht von Sir James Ware.



das historische Schauspiel unseres Dichters gemeint ist: in der vierten Scene des ersten Akts besucht der König das Fest, welches Wolsey in seinem Palaste giebt; er tritt maskirt ein und wird vorher mit Trommeln und Trompeten, sowie durch Böllerschüsse begrüsst; die Bühnenanweisung lautet: *Drum and trumpets wilkin; chambers discharged*. Von Thomas Lorkin und Howes wird denn auch dies Stück, welches Wotton als ein neues bezeichnet, ausdrücklich Heinrich VIII genannt.<sup>1)</sup> Wir haben also ein unverwerfliches Zeugniß dafür, dass Shakespeare's Drama im Jahre 1613 zuerst aufgeführt worden. Prüfen wir, wie Vers und Sprache in diesem Drama behandelt sind, und ziehen wir andere Stücke, deren Entstehung offenbar in die letzte Periode des Dichters fällt, zur Vergleichung herbei, so führt auch diese Untersuchung zu dem Ergebniss, dass Heinrich VIII in die Reihe der späten Produktionen des Dichters gehört, — und es wäre uns also hier vergönnt, mit Sicherheit den Zeitpunkt zu bestimmen, in welchem ein Shakespeare'sches Werk zuerst die Bretter beschritt.

Aber die englischen Commentatoren lieben es wohl, Schwierigkeiten da künstlich herauszudeuten, wo ein unbefangener Blick sie nicht wahrnehmen kann, gleich als ob die wirklich vorhandenen ihnen nicht schon genug zu schaffen machten. So sträuben sie sich auch hier, Sir Henry Wotton's unzweifelhaftes Zeugniß seinem ganzen Werthe nach anzuerkennen: das Stück muss, ihrer Meinung nach, schon zur Zeit der Elisabeth entstanden und im Jahre 1613 nur von neuem zur Darstellung gekommen sein. Der Lobrede auf Elisabeth, mit welcher das Stück schliesst, sind aber einige Verse zu Ehren Jacobs I eingefügt, die nur unter dessen Regierung gedichtet und gesprochen werden konnten; — die Commentatoren indess entschliessen sich kurz und gut, und nehmen an, dass diese Verse erst später, wahrscheinlich für die Aufführung im Jahre 1613 hinzugedichtet worden,<sup>2)</sup> — eine Vermuthung, welcher jede Stütze

---

<sup>1)</sup> Thomas Lorkin schreibt: — *while Bourbage his companie were acting at the Globe the play of Henry VIII and there shooting of certeyne chambers in way of triumph, the fire catch'd*. Man sieht, er braucht zur Bezeichnung der kleinen Kanonen dasselbe Wort, das sich in der oben citirten Bühnenanweisung findet.

<sup>2)</sup> Collier sucht dieser Schwierigkeit dadurch aus dem Wege zu gehen, dass er annimmt, das Werk sei zwar lange vor 1613, aber doch erst nach der Thronbesteigung Jacobs entstanden. Da in den Registern der Buchhändlergilde am 12. Februar 1604 ein *Enterlude of King Henry 8th* erwähnt wird, so bezieht er diese Erwähnung auf Shakespeare's Werk; dies sei demnach

gebracht, und welcher die ganze, in innerm Zusammenhange ununterbrochen fortschreitende Rede auf das nachdrücklichste zu widersprechen scheint.

Umständlich hat Malone <sup>1)</sup> die Gründe vorgetragen, die ihn bestimmen, den Ursprung dieses Dramas so weit zurück zu verlegen; sie lassen sich alle in einen Hauptgrund zusammenfassen: er glaubt, dass Shakespeare, wenn er unter Jacob's Regierung sein Drama gedichtet hätte, nicht so ausführlich bei dem Lobe Elisabeth's verweilt, ihre Eltern nicht so günstig dargestellt und vor Allem die Fehler ihres Vaters nicht so nachsichtsvoll in den Schatten gerückt haben würde. Wir glauben hingegen, dass ein Heinrich VIII, wie er hier dargestellt wird, bei Lebzeiten seiner Tochter nicht wohl auf die Bühne binpasste und dass die Worte in Cranmer's prophetischer Rede:

*She shall be, to the happiness of England,  
An aged princess —*

gewiss nie und nimmer vor den Ohren Elisabeth's ertönen durften, die noch als hochbetagte Jungfrau für den Ruf und Ruhm ihrer Jugendlichkeit so peinlich und ängstlich besorgt war.

Jene von Malone vorgebrachten Gründe müssten Herrn Rio, wenn er sie kannte, nothwendig verlachenswerth erscheinen, ihm, der in Shakespeare den glühenden Feind Heinrich's und seiner Tochter verehrt und dies Drama als eine Ausgeburt des Hasses bewundert. Aber mögen diese Gründe triftig sein oder nicht, die Folgerungen, die aus ihnen gezogen werden, lässt Herr Rio gelten: auch er nimmt an, dass dies Schauspiel noch zur Zeit der Elisabeth entstanden sei, und zwar gegen 1602, wie er auf S. 205, oder gegen 1603, wie er auf S. 216 behauptet. Er sagt alsdann vollkommen richtig, dass es „in undurchdringlichem Dunkel für uns verborgen bleibt bis zu seiner Aufführung auf dem Globustheater im Jahre 1613“ (S. 205). Dies Dunkel ist allerdings so ganz und gar undurchdringlich, dass ein gesundes Auge vor dem Jahre 1613 überhaupt nicht die geringste Spur von der Existenz dieses Schauspiels erspähen kann. Aber es giebt hier noch andere dunkle Dinge. „Ein dritter geheimnissvoller Umstand, der an das Stück sich knüpft, ist sein Name. Der ursprüngliche Titel war nämlich *All is true*,

---

im Winter 1603—4 entstanden und im darauf folgenden Sommer im Globe zur Aufführung gekommen.

<sup>1)</sup> Boswell's Shakespeare 2, 389 ff.

eine kühne und bedeutungsvolle Ueberschrift, welche dem Stücke eine ganz besondere Stellung giebt. — — — Wenn man die Bedeutung und die Tragweite dieses ursprünglichen Titels gehörig würdigt, so wird man in diesem Stücke nicht mehr einen bloss literarischen Genuss suchen.“ Indem Herr Rio diese Worte von sich giebt, indem er auf S. 235 noch einmal den „kühnen Titel“ hervorhebt, merkt er nicht, dass er sich mit seinen eigenen Waffen schlägt. Diese Waffen, zu stumpf, um Andere zu verletzen, werden so ungeschickt von ihm geführt, dass sie doch wenigstens ihm selbst wehe thun müssen. Ist nämlich das Schauspiel schon 1602 entstanden, so kann der Titel *All is true* in keinem Falle der ursprüngliche sein. Denn diesen Titel nennt Sir Henry Wotton zuerst im Jahre 1613 als den eines „neuen Stückes“ (*a new play, called All is true*). War nun diese Bezeichnung unrichtig, ist Heinrich VIII damals nicht zuerst auf die Bühne gekommen, sondern, nachdem er mehrere Jahre von den Brettern verschwunden war, nur etwa in frischer Ausstattung dem Publikum wieder vorgeführt worden, so ist man gezwungen, anzunehmen, dass auch erst damals das Stück diesen Titel erhielt, durch den es eben zu einem ganz neuen gestempelt werden sollte. Und dies nimmt denn auch Malone folgerichtig an.<sup>1)</sup> —

Das Geheimniss, welches diesen wundersamen Titel umschwebte, ist also gelichtet. Mag er doch immerhin der ursprüngliche sein! Er gewinnt oder verliert dadurch nichts an seiner Bedeutung. Von Malone und Farmer konnte Herr Rio lernen, dass gar manchen Stücken Shakespeare's doppelte Titel beigelegt wurden.<sup>2)</sup> Von uns dagegen kann er die Mittheilung empfangen, dass Samuel Rowley, ein Zeitgenosse Shakespeare's, ebenfalls die Geschichte Heinrich's VIII dramatisch behandelt hat, und dieser gab seinem Stücke einen noch viel mysteriöseren Namen, dessen Sinn ebenfalls nur ein Rio glücklich zu enthüllen vermag; er nannte es: *When you see me, you know me*. Dies Stück, dessen Namen mit so staunenswerther Kühnheit erfunden worden, erschien zuerst 1605 und ward dann 1613 neu aufgelegt. Der Titel *All is true*, auf den auch einige Worte des Prologs

---

<sup>1)</sup> *King Henry VIII therefore, after having lain by for some years unacted, on account of the costliness of the exhibition, might have been revived in 1613, under the title of All is true, with new decorations, and a new prologue and epilogue.* Boswell's Shakespeare 2, 396.

<sup>2)</sup> Boswell's Shakespeare 2, 396 und 11, 500.

hinzuweisen scheinen, <sup>1)</sup> zielt vielleicht auf dies Stück Rowley's; er sollte wohl andeuten, dass Shakespeare die Geschichte in würdigerer Form und im engeren Anschluss an die Wahrheit dargestellt habe, als dieser Dichter, dem unter seinen Kunstgenossen kein hervorragender Platz gebührt. —

Da nun seine Behauptungen sich gegenseitig vernichten müssen, was bewegt trotzdem Herrn Rio, dem Drama Shakespeare's eine so frühe Entstehung anzuweisen? Den Beweggrund werden wir bald deutlich erkennen. Den Zeitraum nämlich, in welchem dies Drama in „undurchdringliche Dunkelheit gehüllt“ ist, diesen Zeitraum, der sich also von 1603 bis 1613 erstrecken würde, kann Herr Rio durchaus nicht entbehren. Denn während dieser Jahre muss durch seine geheimnissvolle Einwirkung, das Schauspiel eine ganz unerhörte Veränderung erleiden, und wenn es aus dem Dunkel wieder hervortritt, so ist es durch Frevlerhand jammervoll entstellt worden, dass jedem treuen Katholiken das Herz bluten muss: es hat nichts weniger als einen ganz neuen fünften Akt erhalten! In diesem wird mit scheusslicher Tücke Elisabeth gelobt und der Erzketzer Cranmer ehrenvoll behandelt. Die Königin Maria Tudor, „jenes Schlachtopfer, gegen welche der puritanische Fanatismus alle Verleumdungen erschöpfte“ (S. 211), jenes mildherzige Schlachtopfer hatte dem Cranmer auf dem Scheiterhaufen den gebührenden Lohn für seine Ketzerei ertheilt, und hier in diesem untergeschobenen fünften Akte wird er als ein ganz lobenswerther Mann dargestellt! Und eine solche Sünde, die, gleich der That des Königs Claudio, zum Himmel stinkt, solche Schandthat, für welche das Fegefeuer keine reinigenden Flammen hat, wagt man dem rechtgläubigen Zögling des Herrn Rio aufzubürden!

Wirklich will uns der Verfasser den Glauben aufzwingen, der echte fünfte Akt sei unserm Dichter gleichsam aus den Händen gewunden und dafür betrügerisch dies elende Machwerk eingeschoben worden, dessen verbrecherischen Ursprung seit drittehalb Jahrhunderten kein Leser, dem die höhere Erleuchtung fehlte, zu entdecken vermochte. Und wie ist Herr Rio dieser geheimnissvollen Unthat

---

<sup>1)</sup> *Such, as give  
Their money out of hope they may believe,  
May here find truth too. — —  
for, gentle hearers, know,  
To rank our chosen truth with such a show  
As fool and fight is — — etc.  
To make that only true we now intend*

auf die Spur gekommen? — Es klingt sehr lustig, wenn er (S. 215) von einer „Entdeckung“ spricht, „welche man gemacht hat. Mehrere Scenen des fünften Akts sind nämlich nichts Anderes als eine versificirte Umschreibung von Stellen aus dem Martyrologium von Fox.“<sup>1)</sup> — Diese „Entdeckung“ hat Steevens schon vor vielen, vielen Jahren der Welt vorgelegt. Shakespeare hat in der ersten und zweiten Scene die *Acts and Monuments of the Christian Martyrs* von Fox ganz ebenso benutzt, wie er sonst seinen Holinshed zu benutzen pflegte. Die übrigen historischen Stücke boten ihm keine Veranlassung, Fox zu Rathe zu ziehen; die Geschichte Cranmer's indess, die er in jenen beiden Scenen behandeln wollte, fand er von Fox gerade so dargestellt, wie er sie brauchen konnte. Da aber die *Acts and Monuments* dem Ruhm der protestantischen Märtyrer gewidmet sind, so muss dies Werk Herrn Rio ganz überaus verächtlich erscheinen. Er sagt daher: „Und doch hat sonst nirgendwo Shakespeare dieser Sammlung voll Einfältigkeiten und Betrug die Ehre angethan, irgend Etwas daher zu entnehmen.“ — Und das soll als ein Beweis gelten? Weil der Dichter dieses fünften Aktes aus einem vielgelesenen Werke schöpfte, das er offenbar günstiger beurtheilte, als Herr Rio, und das ihm für seine Zwecke dienlich war, deshalb muss dieser Dichter ein anderer sein, als Shakespeare?

Doch dies wichtigste aller erdenkbaren Argumente wird nicht ferner betont. Der einzige Beweis, der aufzubringen ist, besteht in dieser bündigen Schlussfolgerung: Da der katholische Dichter Shakespeare, den Herr Rio darstellt, den fünften Akt Heinrichs VIII nicht geschrieben haben darf, so hat er ihn nicht geschrieben. Dieser Folgerung stellen wir eine andere, ebenso bündige, entgegen: Da der wirkliche Shakespeare, der aus seinen Dichtungen zu uns spricht, dem von Herrn Rio dargestellten so ähnlich sieht, wie „Hyperion einem Satyr,“ so kann nichts von dem, was Herr Rio über den seinigen aussagt, den wirklichen treffen, der in seinen Schöpfungen für uns lebendig ist.

Der Verfasser scheint es zu fühlen, in welche verzweifelte Lage ihn seine Behauptungen hineindrängen; um sich zu erleichtern,

---

<sup>1)</sup> Man vergleiche besonders in der ersten Scene die Worte des Königs:

*Now, by my holy dame,*

*What manner of man are you? u. s. w.*

mit der Stelle bei Fox: *The king perceiving the mans uprightness, joined with such simplicity, said: O Lord, what manner o' man be you? u. s. w.*

muss er daher zu seinem schon oft angewandten Hausmittel greifen, er muss, um abermals mit Hamlet zu reden:

*unpack his heart with words,  
And fall a cursing, like a very drab,  
A scullion!*

Während sich sein frommes Herz in einer schmutzigen Flut von Schimpfreden ergiesst, entdeckt er denn auch den Verruchten, der sich durch die Lobpreisung Elisabeth's den Abscheu aller braven Menschen zugezogen hat. Es ist dies kein anderer, als Ben Jonson, „welchem man am Ende diese ganze poetische Tirade, ja selbst den ganzen fünften Akt wird beilegen müssen“ (S. 223).<sup>1)</sup> Er ist seiner ganzen Natur nach, der rechte Mann für die Ausführung einer so schwarzen That; denn er ist, wie uns Herr Rio (S. 224) verkündigt, „mit der dreifachen Eigenschaft eines Mörders, eines Abtrünnigen und eines Polizeispions“ geschmückt. „Wir kennen jetzt,“ ruft der Verfasser aus, „die sklavische Hand des Miethlings, der diese unverschämte Apotheose Elisabeth's geschrieben hat. Man findet darin den Duft klassischer Reminiscenzen, worauf sich dieser Dichter so viel einbildete.“ — Duft klassischer Reminiscenzen? Den wollen wir doch ebenfalls einathmen. Wir lesen die schönen Verse noch einmal mit Bedacht, aber ein solcher Duft will nicht aus ihnen emporsteigen. Wir werden hier vielmehr an die Königin von Saba erinnert, die, so viel wir wissen, weder Virgil, noch Lucan, noch Silius Italicus besungen hat:

*Saba was never  
More covetous of wisdom, and fair virtue,  
Than this pure soul shall be; —*

auch die Worte:

*In her days every man shall eat in safety  
Under his own vine what he plants,*

scheinen nicht sowohl an einen klassischen Autor zu mahnen, als vielmehr direkt aus der Bibel zu stammen,<sup>2)</sup> und wenn überdies

---

<sup>1)</sup> Die überfeinen Kritiker, die in einigen Stellen Heinrich's VIII bald Jonson's, bald Fletcher's Hand zu erkennen wähten, würden wahrlich erstaunt sein, wenn sie erfahren könnten, zu welchen unglaublichen Folgerungen Herr Rio ihre Hypothesen missbraucht hat.

<sup>2)</sup> *Every man dwelt safely under his vine. Book of kings 1, 4. But they shall sit every man under his vine and under his fig tree, and none shall make them afraid. Micah IV, 4.* — Die biblische Redensart „sicher unter seinem

noch von Weinstock und Ceder die Rede ist, so muss uns dies Alles mehr in die Atmosphäre der biblischen, als der griechischen und römischen Poesie versetzen. Nein, von klassischen Reminiscenzen ist hier nichts zu spüren; in jedem Verse vernehmen wir die Rede unseres Dichters, der wohl der Königin und ihrem Nachfolger diese Huldigung darbringen durfte, ohne sich dadurch, wie Herr Rio befürchtet, „in den Augen seiner Freunde und vor Allem in seinen eigenen Augen auf's Tiefste zu erniedrigen“ (S. 221). Unzweifelhaft ist es, dass er sich der Gunst beider Monarchen zu erfreuen hatte. Als Elisabeth starb, forderte ihn Chettle auf:

*To mourne her death that graced his desert,  
And to his laies opend her royall eare;*

aus authentischen Aufzeichnungen wissen wir, dass seine Stücke am Hofe Jacobs mit Vorliebe gesehen wurden, und die Tradition erzählt gar von einem Briefe des Königs an den Dichter; in dem begeisterten Triumphlied endlich, in welchem Ben Jonson die Grösse seines Freundes so würdig gefeiert hat, finden wir die Verse:

*Sweet Swan of Avon! what a sight it were  
To see thee in our waters yet appeare,  
And make those flights upon the bankes of Thames,  
That so did take Eliza and our James!*

Aus vollem Herzen, nicht als schmeichelnder Höfning, sondern als treuer Sohn seines Volkes hat Shakespeare die Königin gepriesen, die ruhmwürdig die Geschicke seines Vaterlandes gelenkt: <sup>1)</sup> indem

---

Weinstock und Feigenbaum leben“ ist besonders bei dem Verfasser unseres *Simplicissimus* beliebt. Siehe Band I, 260. II, 8. 23. in der Ausgabe von Heinrich Kurz.

<sup>1)</sup> Und wird Elisabeth etwa nur im fünften Akt gepriesen? Akt 2, Scene 3 sagt der Lord Chamberlain von Anna Bullen:

*Beauty and honour are in her so mingled,  
That they have caught the king; and who knows yet,  
But from this lady may proceed a gem,  
To lighten all this isle?*

Und Akt 3, Scene 2 sagt Suffolk:

*She is a gallant creature, and complete  
In mind and feature: I persuade me, from her  
Will fall some blessing to this land, which shall  
In it be memoriz'd.*

Sind diese beiden Stellen etwa auch von dem Mörder Ben Jonson bei nachtlicher Weile heimlich eingeschwärzt worden?

er die Reihe seiner vaterländischen Dramen abschliesst, eröffnet er bedeutungsvoll die beglückende Aussicht auf die glorreiche Herrschaft Elisabeth's. —

Die Uebersicht über Leben und Meinungen, Thaten und Leiden des katholischen Dichters Shakespeare ist nun beendet. Unsere Leser mögen entscheiden, ob er würdig sei, in die Glaubensgenossenschaft des Herrn Rio aufgenommen zu werden. —

Wir haben aus dem vorliegenden Buche nur diejenigen Behauptungen herausgegriffen, die sich auf Thatsachen zu stützen schienen und die daher durch richtige Darstellung dieser Thatsachen zu widerlegen waren. Sollen wir uns nun auch mit dem Unwiderlegbaren einlassen, das heisst, mit dem, was, seinem Wesen nach, jeder wissenschaftlichen Betrachtung und Beurtheilung sich entzieht, mit den Träumen, den Vermuthungen, den frommen Wünschen des Herrn Rio? Sollen wir ihm widersprechen, wenn er sagt, dass Shakespeare im Hamlet „unter erdichteten Namen ein schmachvolles Kapitel zeitgenössischer Memoiren dramatisiren wollte“ (S. 248), dass er in *Measure for Measure* „die Verherrlichung des ascetischen Ideals überhaupt und der klösterlichen jungfräulichen Reinheit insbesondere zum Hauptzweck habe“ (S. 269) oder endlich in den *Merry Wives* dem Oldcastle, „diesem grossen Vorläufer der anglikanischen Reformation, den Gnadenstoss versetzte?“ (S. 237.) Sollen wir ihn eines Bessern belehren, wenn er mit blöden Sinnen in dem Ajax, wie er sich in Troilus und Cressida im Gespräche mit Agamemnon (II, 3) zeigt, ein nachahmungswerthes Muster der Demuth anerkennt? (S. 260.) Nein, dies und alles Aehnliche mag ungestört seiner eigenen Nichtigkeit überlassen bleiben!

Um uns recht handgreiflich davon zu überzeugen, dass sein Gefühl für Poesie ebenso abgestumpft ist, wie sein Sinn für die Wahrheit, bemüht sich Herr Rio ziemlich häufig, einzelne Verse des Dichters ihrem tiefern Gehalt nach zu erläutern und ihren bisher verborgenen Sinn an's Licht zu ziehen. Diese Interpretationsversuche bilden durch ihre abenteuerliche Abgeschmacktheit vielleicht den lustigsten Theil des Buchs; aber eine recht gründliche Heiterkeit ist in der Nähe des Herrn Rio doch nicht zu erlangen; die Rohheit seiner Gesinnung, die sich nirgends verbergen kann, zerstört den Lesern das unschuldige Behagen, mit dem sie sonst wohl seinen peinlichen Anstrengungen zuschauen würden. Ueberall wittert Herr Rio aus des Dichters Worten die Feindschaft gegen Staat und Staatskirche heraus; der Poet darf niemals den geheimen Hauptzweck seines ganzen Thuns aus den Augen verlieren. Wenn er sich der



freien Lust des Schaffens am ungehemmtesten zu überlassen scheint, wenn sein Geist sich heiter wiegt auf den Flügeln des Scherzes und uns in eine Welt versetzt, die nur von Schönheit, Witz und Anmuth erfüllt und belebt ist, — auch dann giebt er sich seinen Glaubensgenossen immer noch durch einige heimliche Anspielungen zu erkennen, und diese mögen überzeugt sein, dass er den Groll, der ihn innerlich verzehrt, auch auf die luftigsten Höhen der Poesie mit hinaufgetragen hat. Durch diesen geheimen Ausdruck des Hasses ist denn auch *Love's labour's lost* für den von Herrn Rio „in's Auge gefassten Gesichtspunkt eines der interessantesten Lustspiele Shakespeare's“ geworden (S. 100). In dem ganzen dramatischen Gewebe dieses Stückes findet Herr Rio „eine Menge feiner, kaum bemerkbarer Fäden eingeflochten, welche sich an den Hauptplan anknüpfen und die Inductionen, welche er daraus zu ziehen sich erlaubt, unverkennbar bestätigen“ (S. 102). Der Verfasser lässt nun diese feinen Fäden durch seine Hände laufen. Selbst die Glaubensgenossen des Verfassers werden überrascht sein durch die Entdeckung, dass sogar der Vers;

*O heresy in fair, fit for these days* (IV, 1)

in dem man bisher nur ein scherzhaftes Wortspiel wahrnahm, nichts Anders ist als einer dieser feinen, kaum bemerkbaren Fäden. — Die Prinzessin neckt dort den Förster, indem sie mit dem Worte *fair* spielt und scherzend annimmt, er habe sie nicht *fair* nennen wollen; der Förster erwidert: *Yes, madam, fair*; sie aber weist das Wort zurück, indem sie sagt, er solle jetzt nicht gegen seine richtigere Einsicht sie *fair* nennen, und giebt ihm Geld für seine Wahrheitsliebe. Darauf der Förster:

*Nothing but fair is that which you inherit.*

Die Prinzessin aber lässt den einmal angeschlagenen Ton noch weiter klingen:

*See, see, my beauty will be saved by merit.*

*O heresy in fair, fit for these days!*

*A giving hand, though foul, shall have fair praise.*

*O heresy in fair* — der Förster, scherzt die Prinzessin, hat eine Ketzerei begangen; denn er sagt, sie sei schön, — nicht weil dies wirklich seine Ueberzeugung ist, sondern nur, weil er Geld von ihr bekommen hat. Wer mit der Sprache dieses Lustspiels vertraut ist, der kann durch dies spielende Hin- und Wiederreden nicht irre geführt werden. Wem aber die Sprache des Dichters unverstanden geblieben, wer vom Anhauch seines Geistes nie berührt worden, der

mag sich vielleicht zu der Erklärung des Herrn Rio verirren (S. 102): „Weiter findet sich hier eine absichtlich in einen kurzen, etwas dunkeln Vers eingehüllte Klage über das Unglück der Zeit, welche Wahrheit und Schönheit meistens nur getrennt sehe, so dass auch die Schönheit der Frauen häufig durch häretische Gesinnung verunstaltet werde.<sup>1)</sup> Dieser ästhetische Gesichtspunkt war gewiss nicht minder neu als kühn.“ —

Nach dieser Probe seiner exegetischen Leistungen mag Herr Rio abtreten. Er sieht die groben Fäden seines Truggewebes zerrissen vor sich liegen, und auch eine geschicktere Hand, als die seinige, wird es nicht versuchen, sie wieder zusammenzuknüpfen.

Ehe wir aber den in frommer Wuth vergeblich ringenden Verfasser gänzlich aus den Augen verlieren, mag ihm noch einmal das fratzenhafte Bild vorgehalten werden, zu welchem er das edle Antlitz des Dichters gern entstellen möchte. Er schildert uns Shakespeare als einen heimtückisch im Verborgenen schleichenden Katholiken, der feige seine Gesinnungen versteckt und sie nur den Eingeweihten in mysteriösen Winken verräth, deren Bedeutung zweihundertundfunzig Jahre hindurch, weder die Feinde noch die Genossen seiner vermeintlichen Religion zu ahnen vermochten. Nicht beherzt genug, um seine Ueberzeugungen zu bekennen und zu vertreten, viel zu beschränkt, um die Ueberzeugungen der Gegner zu ehren, hat dieser Dichter sein Leben lang ein hasserfülltes Herz im Busen getragen; der heimliche Grimm, der ihn zu verzehren drohte, hat ihn zu seinen Dichtungen angestachelt. Da aber diese Dichtungen niemals, weder seinen Glaubensbrüdern etwas genutzt, noch seinen giftig gehassten Feinden Schaden gebracht haben, so ist sein Leben, nichtig und zwecklos, wie das des ärmsten Erdensohnes, dahingegangen. Und eine solche erbärmliche Creatur wagt Herr Rio neben die grössten Heldengeister der Menschheit, wagt er neben Dante und Michel Angelo zu stellen! — Aus den Reihen der Katholiken Englands gingen Märtyrer hervor, die dieses edlen Namens würdig sind, Männer, die ohne Scheu mit lauter Stimme Zeugniß ablegten für ihren Glauben, die für das, was ihnen heilig war, unablässig wirkten und strebten und grossherzig vor Marter und Tod nicht zurtückwichen. Mit welcher Verachtung würden diese muth-

---

<sup>1)</sup> Auch folgende Stellen, in welchen das Wort *heresy* sich findet, wagen wir der orthodoxen Interpretationskunst des Verfassers zu empfehlen: *my surfeit and my heresy M. N. D. 2, 3. transparent heretics, be burnt Rom. a. Jul. 1, 2. I have read it, it is heresy Tw. Night 1, 5.*

vollen Bekenner den Rio'schen Shakespeare aus ihrer Mitte weisen, wenn er etwa seine Frechheit so weit treiben sollte, sich verstohlen, wie es seine Weise ist, unter sie einzuschleichen! Und mit welcher Verachtung hinwiederum würde der wirkliche Shakespeare die Katholiken von sich abwehren, die ihn als Bruder zu begrüßen wünschen, wenn in ihnen allen die Gesinnungen lebendig wären, die Herr Rio zu seiner eigenen Schmach in seinem Buche hat darlegen müssen. Wahrlich, seine Missachtung solcher Glaubensgenossen würde er nachdrücklicher und unzweideutiger aussprechen, als er jemals; zum Bedauern aller fanatischen Anhänger Roms, seine Verehrung der katholischen Kirche ausgesprochen hat.

Und wir? Wollen wir Shakespeare etwa zum bewussten Vorkämpfer des Protestantismus weihen? Das bleibe fern von uns! Wir erheben uns mit Entschiedenheit gegen Alles, was die Ansicht des Dichters und seiner allumfassenden Werke beschränken könnte: wir wollen den Dichter vor Allem als Dichter erkannt wissen. Sollte es denn wirklich den Freunden Shakespeare's so schwer, sollte es ihnen in den Wirren unserer Zeit gar unmöglich werden, sich mit hellen Sinnen und lauterm Gemüth seinen Wundergebilden zu nähern?

Durchdrungen von den ewigen Heilswahrheiten des Christenthums hat Shakespeare von den Segnungen, welche der Protestantismus den germanischen Völkern brachte, seinen reichen Antheil dahingenommen. Wie der Protestantismus die Geschichte der neuern Zeit beginnt, so eröffnet Shakespeare den kommenden Geschlechtern eine neue Dichterwelt. Aber wenn er auf die Zukunft hinausweist, so gehört er doch ebenso entschieden der Vergangenheit an; die ganze Erbschaft der Poesie des Mittelalters fällt ihm zu. So verbindet er die sich scheidenden Jahrhunderte und seine hohe Gestalt steht da im Wendepunkte der Zeiten.

Bonn am Rhein, im Frühling 1865.

# Chapman in seinem Verhältniss zu Shakespeare.

Von .

**Friedrich Bodenstedt.**

---

Nachweisbaren Einfluss auf Shakespeare haben von allen seinen dramatischen Vorläufern und Zeitgenossen nur drei geübt: Lilly, Greene und Marlowe; Lilly und Greene besonders im Lustspiel, Marlowe in der Tragödie. Man kann die Spuren des Einflusses dieser drei Dichter — von welchen Marlowe weitaus der bedeutendste ist — in Shakespeare's Werken aus der ersten Periode deutlich wahrnehmen, wie das denn schon von verschiedenen Forschern zur Genüge nachgewiesen worden ist und von Kennern des altenglischen Dramas nicht mehr bestritten wird.

Flüsse und Ströme, welche sich in das Meer ergiessen, behalten, soweit sich ihre Strömung im Meere noch verfolgen lässt, ihre eigenthümliche Färbung bei, die erst allmählig im grossen Ganzen verschwimmt, wo dann jede Spur von ihnen verschwindet. Aber das Meer unterscheidet sich von vornherein von allen Zuflüssen durch seine Tiefe und weltumspannende Grösse, durch das Salz seines ewigen Lebens, durch seine unendliche Zeugungskraft.

Aehnlich verhält sich das Weltmeer Shakespeare'scher Dichtung zu den Einflüssen seiner Vorläufer und Zeitgenossen.

H. Ulrici hat in seinem Aufsatze „Christopher Marlowe und Shakespeare's Verhältniss zu ihm“ mit Meisterhand und grösserer

Bestimmtheit als dies vor ihm geschehen war, die Scheidelinie zwischen Shakespeare und seinen Vorläufern gezogen, indem er die wichtige Streitfrage über die Autorschaft der beiden alten Stücke, welche dem zweiten und dritten Theile Heinrichs VI zu Grunde liegen, zu endgiltiger Entscheidung brachte durch den ebenso gründlichen wie klaren Nachweis: dass Niemand anders als Shakespeare selbst der Verfasser auch jener beiden älteren Stücke gewesen sein könne.

Hätte sich Collier's Ansicht, der geneigt ist, die genannten Stücke Greene zuzuschreiben, oder Dyce's Annahme, nach welcher Marlowe der Verfasser wäre, überzeugend begründen lassen, so würde der grosse qualitative Unterschied, den wir zwischen Shakespeare und jenen beiden Dichtern erkennen, im Grunde aufgelöst sein; man würde dann sagen können: die ursprüngliche dramatische Begabung der drei Dichter war eine gleiche, und Greene und Marlowe erreichten Shakespeare's Höhe nur deshalb nicht, weil ein allzufrüher Tod die völlige Entwicklung ihres Genies verhinderte.

Indem aber — wie mir scheint, unwiderlegbar — nachgewiesen wird, dass sie an den beiden Stücken keinen Antheil haben, fällt auch die Annahme ihrer gleichen Begabung oder nahen Geistesverwandtschaft mit Shakespeare zu Boden, da sie sich in den ihnen wirklich angehörigen Werken nirgends zu einer ähnlichen Kunst der Charakteristik, Prägnanz der Sprache und Höhe der tragischen Stimmung erheben. Dennoch nehmen sie in der Geschichte des englischen Dramas einen hervorragenden Platz ein, da sie durch ihre Werke diejenigen ihrer Vorgänger weit überflügelten, den Blancvers, der durch sie zuerst dramatisches Leben und Gepräge erhielt, auf der Volksbühne einbürgerten, den Sinn des an die rohesten Genüsse gewöhnten Publikums für höhere künstlerische Aufgaben weckten und so dem dramatischen Messias die Pfade bereiteten. Dass man von Greene — der nur vier Jahre — und Marlowe — der nur ein paar Monate älter war als Shakespeare — mit Fug und Recht sagen kann, sie seien seine Lehrer und ersten Vorbilder gewesen (Perikles und Titus Andronikus geben dafür das beredteste Zeugniß), ist für sie wahrlich kein geringer Ruhm, wenn auch der Schüler seine Lehrer, welche der Tod hinwegraffte, als er eben angefangen hatte seine Flügel freier zu entfalten, bald unendlich überragte.

George Chapman, obwohl sieben Jahre älter als Shakespeare (er wurde geboren 1557), ist nicht unter dessen Vorläufer zu zäh-

len, da er sich erst in späteren Jahren der Bühne zuwandte, zu einer Zeit als Shakespeare bereits auf der Höhe seines Ruhmes stand. Die älteste Notiz über seine Thätigkeit als dramatischer Dichter datirt aus dem Jahre 1598. Um dieselbe Zeit erschien die erste Probe seiner in England epochemachenden Homerübersetzung, enthaltend die ersten sieben Bücher der Ilias, denen bald darauf die Beschreibung des Achillesbildes aus dem achtzehnten Gesang folgte. Die vollständige Ilias wurde erst im Jahre 1611 veröffentlicht, mit einer poetischen Widmung an den Prinzen Heinrich und vierzehn Sonetten, wie das die Sitte der Zeit mit sich brachte. In den Jahren 1614—15 folgte die Odyssee, der sich dann später die Hymnen und die Batrachomyomachie anschlossen. Er übersetzte ferner einige Stücke aus Ovid, und Musäus' des Grammatikers „Hero und Leander.“

Der Einfluss, den er durch seine Homerübersetzung geübt hat, kann kaum zu hoch angeschlagen werden. Sie gilt bis heute als die beste in England, und ist erst vor wenigen Jahren in einer neuen, sehr hübschen Ausgabe (mit des Dichters schönem Kopfe als Titelpuffer) erschienen,<sup>1)</sup> obgleich es den Engländern an Homerübersetzern — von Alexander Pope bis auf den Grafen Derby — nie gefehlt hat.

Das hohe und wohlverdiente Ansehen, das Chapman durch seine höchst glücklich im volkstümlichsten altenglischen Balladenmaass durchgeführte Nachdichtung des jonischen Heldensängers schnell gewann, trug wohl nicht wenig dazu bei auch das Urtheil über seine dramatischen Arbeiten günstiger zu stimmen als sonst vielleicht der Fall gewesen sein würde.

Hat sich einmal eine vortheilhafte Meinung über einen Dichter gebildet, so pflanzt sie sich um so leichter fort, je weniger die Werke dieses Dichters gelesen werden, wie das bei denjenigen Chapman's — abgesehen von seinen Uebersetzungen — der Fall war und noch ist. Auf der Bühne scheinen seine Dramen — wenigstens einige davon — vorübergehend gefallen zu haben, wie das nicht blos aus dem Urtheil verschiedener Zeitgenossen, sondern auch aus den alten Quartausgaben hervorgeht, welche, nach den Verstümmelungen und haarsträubenden Fehlern zu schliessen, von wel-

---

<sup>1)</sup> Die ersten Bände erschienen gerade 300 Jahre nach des Dichters Geburt, unter dem Titel: *The Iliads of Homer, Prince of Poets. Done according to the Greeck, by George Chapman. With Introduction and Notes, by Richard Hooper, M. A.* 2 Vol. London, J. B. Smith. 1857.

chen die meisten wimmeln, offenbar nicht durch den gelehrten Verfasser selbst, sondern (ähnlich wie die Shakespeare'schen Dramen) durch Raubdruck in den Buchhandel gekommen sind, indem der Verleger die Stücke entweder während der Aufführungen nachschreiben liess, oder sich durch irgend einen ungeschulten Schauspieler eine flüchtige Abschrift der Bühnenmanuscripte zu verschaffen wusste. Anders lässt sich der verwahrloste Zustand mehrerer dieser alten Ausgaben, welcher weiter unten durch ein paar Proben veranschaulicht werden soll, nicht erklären. Der blosser Umstand aber, dass sie überhaupt im Buchhandel erschienen sind, kann uns als Beweis gelten, dass sie auf der Bühne gefallen haben, denn sonst würde keine Nachfrage darnach gewesen sein und kein Buchhändler wäre auf den Gedanken gekommen, sie durch Raubdruck zu veröffentlichen. Bei den meisten wird auf dem Titel die Bühne genannt, wo sie zur Aufführung kamen; z. B.: *Monsieur d'Olive. A Comedie, as it was sundrie times acted by her Maiesties children at the Blacke-Friers. By George Chapman. Viressit vulnere veritas. London, Printed by T. C. for William Holmes, and are to be sold at his Shop in Saint Dunstons Church-yard in Fleete-streete, 1606.*

Oder:

*May-Day. A witty Comedie, diuers times acted at the Blacke Fryers. Written by George Chapman. London. Printed for John Browne; etc. 1611.*

John Webster giebt am Schlusse der Vorrede zu seiner *Vittoria Accorombona* eine kurze Charakteristik seiner vornehmsten dramatischen Zeitgenossen, wobei er Chapman obenan stellt. Er sagt: „Verleumdung pflegt mit Mangel an Können und Wissen Hand in Hand zu gehen. Was mich betrifft, so habe ich immer eine wahre Freude darin gefunden, meine gute Meinung von den würdigen Arbeiten Anderer zu nähren und zu befestigen; dies gilt besonders von dem vollen und hohen (*full and heightened*) Stil des Meisters Chapman, den durchgearbeiteten und verständigen Werken des Meisters Jonson, den nicht minder würdigen Schöpfungen der beiden vortrefflichen Meister Beaumont und Fletcher, und endlich (ohne durch das spätere Nennen dieser Namen irgendwelche Hintansetzung auszudrücken) von der ebenso glücklichen wie fruchtbaren Thätigkeit (*industry*) der Meister Shakespeare, Dekker und Heywood.“

Also Chapman steht an der Spitze der grossen Dichter, und Shakespeare wird mit Dekker und Heywood auf gleiche Linie gestellt! Ein schlagendes Beispiel, wie schwer es ist, ein richtiges Urtheil über zeitgenössische Grössen zu gewinnen. Die Nachwelt

hat anders geurtheilt: von allen ebengenannten Dichtern ist Chapman (als Dramatiker) heute der am wenigsten bekannte. Man hat es sogar nicht einmal der Mühe werth gefunden eine ordentliche und vollständige Ausgabe seiner Dramen zu veranstalten (die unkritische und mangelhafte Taylor'sche Ausgabe, welche im Jahre 1843 erschien, kann hier kaum in Betracht kommen), während fast alle übrigen namhaften Bühnendichter jener Periode, wie Greene, Marlowe, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, Middleton, Massinger, Webster, Ford, Peele u. s. w. so musterhafte Herausgeber wie Alexander Dyce, W. Gifford, George Darley und Hartley Coleridge gefunden haben. Das ist gewiss nichts Zufälliges.

Man fragt, um die Bedeutung eines hervorragenden Mannes recht zu würdigen: welche Lücke würde entstehen, wenn er gar nicht da wäre? Diese Frage verlangt in Bezug auf Chapman eine doppelte Antwort: als epischer Dichter, wie er sich in seiner freien Nachbildung der Ilias und Odyssee bewährt hat, würde er geradezu unersetzbar sein; als dramatischen Dichter würde man ihn kaum vermissen, obgleich er nicht weniger als siebzehn Tragödien und Komödien geschrieben hat, in welchen eine Menge Stellen vorkommen, die des grössten Dichters nicht unwürdig wären. Allein alles Hervorragende in seinen Dramen ist wesentlich auf Rechnung seiner grossen epischen Begabung zu setzen. Er schildert vortreflich und erzählt mit der lebendigsten Anschaulichkeit; auch ist er reich an schönen Sentenzen und feinen Bemerkungen; dagegen fehlt ihm alle dramatische Spannkraft, sowie die Gabe, Charaktere sich selbstständig vor unsern Augen entwickeln zu lassen und ihnen einen ihrer Individualität angemessenen Ausdruck zu geben: es ist immer, als ob man ihn selbst reden hörte.

Keines seiner Dramen macht den Eindruck voller Ursprünglichkeit und rüstiger Gestaltungskraft; keines ist aus einem einheitlichen Ideenkerne aufgewachsen; die Personen haben keinen innerlichen, nothwendigen Zusammenhang, sondern sind äusserlich einander gegenüber gestellt, und es fehlt zwischen ihnen die lebendige Wechselwirkung, aus welcher bei Shakespeare der stetige Fortschritt der Handlung entspringt. Es ergibt sich aus dem Gesagten von selbst, dass Chapman seinen Gegenstand nirgends zu erschöpfen weiss; seine Stücke sind nur mehr oder minder (und immer ungleich) ausgeführte Skizzen, welchen noch obendrein das Gepräge der Eigenthümlichkeit fehlt. Seine oft vortrefflichen Sentenzen und Reflexionen erinnern an Shakespeare, ohne jedoch, wie bei diesem, aus der Sache zu entspringen; in seinen Schilderungen scheint ihm meistens



Marlowe, in der Composition Ben Jonson als Muster vorgeschwebt zu haben.

Ich will versuchen, die Richtigkeit dieser Bemerkungen nachzuweisen durch Proben und einen scenarischen Ueberblick desjenigen Stückes von Chapman, welches sich, meines Wissens, am längsten auf der Bühne erhalten hat. Es ist die in zwei Theile zerfallende Tragödie von Biron, deren älteste Quartausgabe im Jahre 1608 erschien. Eine andere datirt aus dem Jahre 1625 und trägt den Titel: *The Conspiracie And Tragoedy of Charles Duke of, Byron, Marshall of France. Acted lately in two Playes, at the Blacke-Friers, and other publique Stages. Written by George Chapman. London: Printed for Thomas Torpe.*

Das einzige in Deutschland aufzutreibende Exemplar befindet sich in der königl. Bibliothek in Berlin, enthält jedoch nur die erste Hälfte der Tragödie, welche vom Dichter seinem Freunde und Gönner, Sir Thomas Walsingham und dessen Sohne Thomas dedicirt ist.

Bekanntlich wurde Biron, nachdem Heinrich IV ihm seine verätherischen Unterhandlungen mit dem Herzoge Emanuel von Savoyen grossmüthig verziehen hatte, noch im Jahre 1601 als Gesandter zur Königin Elisabeth geschickt, und erst im folgenden Jahre — abermals des Verraths überwiesen — am 31. Juli hingerichtet. Wenn es nun mit der Ansicht Collier's — der das Entstehen der Chapman'schen Tragödie ebenfalls in das Jahr 1602 setzt — seine Richtigkeit hat, so ist uns hier wieder ein interessantes Beispiel geboten, wie frisch die englischen Dramatiker bei der Wahl ihrer Stoffe in die Geschichte, ja in die unmittelbare Gegenwart hineingriffen.

Ich setze den Prolog, der unstreitig zu dem Besten gehört was das Stück zu bieten vermag, im Urtexte her, um den Dichter möglichst vortheilhaft für sich selbst reden zu lassen, zumal wenigstens der erste Vers — der an eine Stelle des ältern Prologs von Shakespeare's Romeo und Julie erinnert, wo es heisst: *whose civill warre makes civill hands oncleane* — in der Uebersetzung nicht wortgetreu wiedergegeben werden könnte.

### *Prologue.*

*When the onciuill, ciuill warres of France,  
Had pour'd vpon the Countries beaten brest,  
Her batter'd Citties; prest her vnder hils  
Of slaughter'd carcuses; set her in the mouthes,  
Of murtherous breaches, and made pale Despaire,*

*Leaue her to Ruine; through them all, Byron  
Stept to her rescue; tooke her by the hand:  
Pluckt her from vnder her ennaturall presse  
And set her shining in the height of peace.  
And now new cleans'd, from dust, from sweat and blood,  
And dignified with title of a Duke;  
As when in wealthy Autumne, his bright starre  
(Washt in the wealthy Ocean) thence ariseth;  
Illustrates heaven, and all his other fires  
Out-shines and darkens; so admir'd Byron  
All France, exempted from comparison.  
He toucht heauen with his Launce; nor yet was toucht  
With hellish treachery: his Countries loue,  
He yet thirsts: not the faire shades of himselfe:  
Of which impoysoned Spring; when policy drinks,  
He bursts in growing great; and rising, sinkes:  
Which now behold in our Conspirator,  
And see in his reuolt, how honors flood  
Ebbes into ayre, when men are Great, not Good.*

### **Erster Akt.**

#### **Erste Scene.**

Es treten auf: der Herzog von Savoyen, Roucas, Rochette und Breton.

#### **Savoyen.**

Ich würde nicht für halb Savoyen opfern  
Den Vortheil, den mir meine Gegenwart  
Gewann in Frankreich, und der mehr enthält,  
Als Ihr, mein Herr Gesandter, jemals hättet  
Erringen können, denn (wie Euch wohl kund),  
Aller Gesandten Vorschrift heischt hauptsächlich  
Dass sie den Staat und Hof genau erforschen  
Wo sie beglaubigt sind, den Einfluss kennen  
Der herrscht am Hof, und bis in's Innerste  
Vertraut sind mit des Fürsten Neigungen  
Und Plänen, auch ein scharfes Auge halten  
Auf die unruhigen Köpfe, und mit Gleichmuth  
Die kleinen Widerwärtigkeiten tragen  
Die ihre Stellung mit sich bringt. Daneben  
Giebt's noch viel andre Dinge zu beachten  
(Die ich persönlich nutzbar machen will,

Weshalb sie in den Umkreis Eures Auftrags  
Nicht fallen), denn mit meinem blossen Schatten  
Richt' ich weit mehr aus als Ihr in Person.  
Das Einzige was Ihr sagen könnt dagegen  
Dass ich hierhergekommen, ist, dass es  
Mein Bruder Spanien übel deuten möge.  
Doch kommt die Zeit erst, wo ich meine Pläne,  
Die jetzt noch tief verborgen sind, durch meine  
Kanonen, die langzüngigen Herolde,  
Verkünde, folgt Versöhnung mit Triumph.

Roncas.

Wenn nicht, hat Eure Hoheit wenig Grund  
Zu sorgen, dass so würdiger Anlass vorliegt  
Zu klagen über Spaniens kalte Freundschaft  
Und seinen trägen Beistand, der so lange  
Mit Hoffnung Euren Kummer nährt, bloss um  
Euch zu verzweifelter Arznei zu zwingen.

Rochette.

Es kennt mein Herr den trügerischen Schein  
Des Spaniers nur zu wohl, sein ganzes Wesen  
Und die gefährlichen Bedingungen  
Die er den Bundsgenossen auferlegt,  
Die Ungerechtigkeit in der Vertheilung  
Der Mitgift zwischen der Infantin, seiner  
Gemahlin, und der ältern Schwester, die  
Gar sehr bevorzugt wurde. Hieraus zeigt sich  
Ihm deutlich das Gewicht der span'schen Liebe,  
Wenn jenes Landes grosser König, der  
Allmächtig über so viel' Reiche herrscht,  
Der Gattin seiner Hoheit nicht mehr mitgiebt  
Als jährlich etwa hunderttausend Kronen,  
Derweil die ältere Infantin, des  
Erzherzogs Gattin, nebst der reichen Schenkung  
Frankreichs, die Niederlande noch erhielt.

Breton.

Mir scheint's nicht wohlgethan, aus solchen Gründen  
Unfrieden zwischen Spanien und Savoyen  
Zu stiften, da dem Schwächern stets mehr Vortheil  
Aus Duldung wächst, als stolzem Widerstande.  
Je näher Fürsten zu einander stehn,  
Desto einfacher sind sie im Verkehr.

Wär' ich um Rath gefragt, ich hätte niemals  
In diese Reise meines Herrn gewilligt,  
Wodurch er Spanien ganz verlieren kann  
Bloss um der Hoffnung willen, einen kleinen  
Vorthail in Frankreich zu erringen.

Savoyen.

Meine

Hoffnung in Frankreich kennt Ihr nicht, obschon Ihr  
Mein Rath seid, — und was Spanien anbelangt,  
So opf'r' ich's geru für Das was ich hier hoffe.  
In Einem nur könnt Ihr mir helfen hier:  
Ihr müsst als Diplomat die Menschen kennen;  
Sagt mir denn kurz, wer von den hiesigen Grossen  
Am tauglichsten für meine Pläne ist.

Roncas.

Das ist der neugeschaffne Herzog Biron.  
Gäb's keinen andern Grund für Euer Hiersein:  
Er wäre Grunds genug. Er ist ein Mann  
Von hochgemuthem Geist, war immer glücklich  
In allen Kämpfen, dabei rastlos thätig,  
Oft wochenlang nicht aus dem Sattel kommend,  
Deshalb der Wollust weichen Freuden fremd.  
Weit überragt sein Ehrgeiz seinen Stand,  
Und sein Verdienst macht ihn des Höchsten würdig.  
Er ist des Ruhmes Liebling, aber nimmer  
Wird ihm des Ruhms genug; Luft, Speis' und Trank  
Sind ihm nicht halb so nöthig als das stete  
Anhören seines Lobes; unersättlich  
Ist seine Ruhmsucht, wie sein Ehrgeiz ist,  
Und beide trägt sein Glaube: nicht der König,  
Noch Frankreich könne ohne ihn bestehn.

Savoyen.

Ihn zu gewinnen bin ich hergekommen,  
Und dieses meines Hierseins hohes Ziel  
Steht jetzt erst klar vor mir; doch fürcht' ich, dass  
Der schlaue König Misstraun nährt und deshalb  
Biron soweit von hier entfernt, iudem  
Er ihn zum Haupte der Gesandtschaft machte  
Bei meinem Bruder, dem Erzherzog, wo er  
Jetzt weilt, und — wie ich höre — so verwöhnt wird  
Durch seiner Ruhmgier Uebersättigung,

Dass ich ihn wohlbereitet finden werde  
Für meine Pläne und heilkräft'gen Mittel,  
Dafern er mich noch findet wenn er heimkehrt.

Roncas.

Es lebt hier noch ein unzufried'ner Kopf  
Am Hof, der seine ganze Klugheit und Gewandtheit  
Aufbieten wird für Biron, wenn es gilt  
Ihn anzuspornen zu ehrgeizigen Zielen,  
Um seinen eignen Glücksstand zu verbessern:  
Ich meine De Laffin.

Savoyen.

Ihr nennt den Rechten.

Mir scheint, Ihr habt ihn schon für mich gewonnen.

Roncas.

So ist es, und ich glaub' ihm wird's gelingen -  
Biron's bis jetzt noch unbesiegte Veste  
Kühn zu erobern und stark zu behaupten.

Savoyen.

Vielleicht wird sie schon jetzt bedroht, bei seiner  
Gesandtschaft; ich bin überzeugt, man wird  
Nichts unterlassen um ihn zu gewinnen;  
Man setzt den höchsten Preis auf ihn und weiss  
Genau dort wie man's anzufangen hat  
Um ihm zu nahn, sich seiner zu versichern.  
Doch seht, dort kommt der König und Laffin.  
Des Königs Stirne ist umwölkt.

(Zu den Vorigen kommen Heinrich und Laffin).

Heinrich.

Ich will nicht

Ehrlose Menschen im Gefolge haben,  
Es soll mein Hof kein Bienenkorb für Drohnen,  
Kein Zufluchtsort für stolze Bettler und  
Wirkliche Diebe sein, die nur gezwungen  
Mir Treue schwören, um dann ungezwungen  
Die armen Unterthanen zu berauben.  
Das duld' ich länger nicht; sie mögen lernen  
Fortan durch eigenes Verdienst zu leben.  
Obgleich durch Anspruch der Geburt und Recht  
Der Waffen ich mein Königreich vergrössert,  
Soll es nicht übermässigen Schatten werfen  
Und keine allzugrossen Lasten tragen.

Navarra soll Navarra sein, und Frankreich  
Soll Frankreich bleiben. Wenn sie beide streben  
Sich auszuzeichnen, so wird keins von beiden  
Dem andern nachstehn. Das Gesetz verfolgt  
Dich wegen Deiner Händel jetzt und Schulden;  
Du möchtest diesen Schwierigkeiten gern  
Auf gute Art entgehn durch meine Hülfe,  
Zeugst neue Uebel, alte zu beseitigen,  
Suchst, da der Krieg uns nichts mehr macht zu schaffen,  
Noch schlimmere Kämpfe mit des Feindes Waffen.

Laffin.

Es darf der Frieden uns nicht feige machen,  
Noch seine Geldherrschaft uns unterdrücken.  
Ich muss gestehn: mein Glück ist sehr verblüht,  
Doch nicht so mein Verdienst, noch mein Gemüth.  
Das Recht blos such' ich aufrecht zu erhalten  
Das ich fand als ich reich war, sorglich während  
Was mir geblieben, und nach besten Kräften  
Die Ehre hütend, trotz Gefahr und Noth.  
Ansehn und Macht verschwindet mit dem Reichthum,  
Des Menschen mächtigsten, bewährtesten Herrscher,  
Und die Gerechtigkeit verhüllt ihr Auge.  
Doch wärd den Königen ihre höhere Macht,  
Die Lücken, die das Recht lässt, zu ergänzen.  
Darauf zielt mein Gesuch, und weder Spott  
Noch Stirnerunzeln, womit die Gesuche  
Der Armen insgemein empfangen werden,  
Noch falsche Deutung, womit Willkür oft  
Das Recht verdreht und Gutes straft für Böses,  
Soll mich abhalten, vor dem Himmel frei  
Und offen auszusprechen was mein Recht ist  
Und mir gebührt, ob Donner mir auch grolle.

Heinrich.

Das Recht, das Dir gebührt, ist dies: auf immer  
Verbannt zu werden, wie von meinem Hof,  
So auch aus der Gesellschaft aller Edlen,  
Wo Du nur Zwietracht sä'st und Händel suchst.  
Denn mit dem Kriege nur lebst Du in Frieden  
Und hast ein Herz blos um es zu verbergen  
Und jede bessre Regung zu ersticken.  
Mit Deinem Lächeln weisst Du zu bezaubern,

Verspottest alle schöne Menschlichkeit,  
Dein Lob saugt Blut, und Gift ist Deine Nähe.  
Du buhlst mit Tugend und betrügst den Glauben,  
Verachtetest was den Menschen heilig ist  
Und bist ein so verstockter Schurke, dass  
Gutes in Andern Dir Verdacht erweckt.  
Um Dich zu kennen, muss man alle Sünden,  
Die Menschen je verübt, zusammenziehn,  
Da Du der Brennpunkt alles Schlechten bist.  
Hinweg! Reiz' mich nicht mehr!

Laffin (abgehend).

Doch Ihr reizt mich!

Hiermit ist das Wesentlichste der Exposition gegeben. Der Herzog von Savoyen sagt Heinrich viel Schmeichelhaftes über seine Weisheit und Menschenkenntniss, und dieser drückt ihm seinerseits die Hoffnung aus, dass durch Biron's Vermittelung, dessen Rückkehr von seiner Sendung zum Erzherzoge bevorstehe, bald alle Missverständnisse zwischen den Höfen von Savoyen und Frankreich beseitigt werden möchten. Der Herzog entgegnet, der Tag an dem das geschehe, werde der glücklichste Tag seines Lebens sein. Beide ab. Wir werden dann an den Hof des Erzherzogs geführt, wo man das Unglaublichste aufbietet, Biron zu schmeicheln und ihn zu gewinnen. Edle Pferde, prachtvolle Teppiche, Waffen und Goldgeräthe werden ihm beim Abschied als Zeichen der Verehrung und Freundschaft mit auf den Weg gegeben, so dass er — trotz alles Selbstgefühls und dickhäutigster Eitelkeit — sich doch nicht der Vermuthung erwehren kann, man suche bei ihm mehr, als mit seiner Treue gegen Heinrich IV vereinbar sei. In hochtrabenden, bilderreichen Phrasen versichert er uns, dass er keinen Zoll breit vom Pfade der Tugend abweichen werde. Er nimmt dann Abschied vom Hofe des Erzherzogs und der erste Akt ist zu Ende.

Im zweiten Akte wird Laffin für das Interesse des Herzogs von Savoyen gewonnen und weiss dem heimkehrenden Biron das Benehmen des Königs in solcher Art zu schildern, dass Biron, dessen Grundsätze überhaupt nicht auf Fels gebaut sind, dadurch sehr eingenommen gegen Heinrich wird und mit wichtiger Gönnermiene sich Laffin's annimmt.

Der Herzog von Savoyen unterhält sich mit dem Könige über Biron's Verdienste und streicht diese so ungehörlich heraus, dass der König dadurch zum Widerspruch gereizt wird (was Jener beab-

sichtigte) und Aeusserungen fallen lässt, die sich vortrefflich eignen, Biron geschickt hinterbracht zu werden, um ihn gegen den König aufzubringen. Dieser beschliesst, den Bethörten nach England zu senden, weil er es für die beste Kur hält:

*To breathe a while in temperate English ayre,  
Where lips are spiced with free and loyal counsels,  
Where politics are not ruinous but saving,  
Wisdom is simple, valure righteous,  
Humaine and hating facts of brutish forces,  
And whose grave natures scorn the scoffs of France,  
The empty compliments of Italy,  
The anyway encroaching pride of Spaine,  
And love men modest, harty, just and plaine.*

Im dritten Akte lässt sich Biron von Laffin kirren und Beide haben dann eine Zusammenkunft mit dem Herzoge von Savoyen, der Biron Alles wiedererzählt, was er vom Könige Missliebiges über ihn gehört hat. Der König bemerkt die geheimen Umtriebe Biron's, macht ihm sanfte Vorwürfe darüber und beschleunigt seine Sendung nach England, wobei er Gelegenheit nimmt, der Königin Elisabeth ein Compliment zu machen:

— — *there's a Queen,  
Where nature keeps her state, and state her court,  
Wisdom his study, Continnence her fort,  
Where Magnanimity, Humanity,  
Firmness in Counsel and integrity  
Grace to her poorest subjects: Majesty  
To awe the greatest, have respects divine,  
And in her each part all the virtues shine.*

Labrosse, ein alter Astrolog, tritt auf und hält einen Monolog à la Pater Lorenzo, worin er beklagt, dass alle Voraussicht nichts nütze den kommenden Uebeln vorzubeugen.

*O the strange difference twixt the stars and us!  
They work their inclinations strong and fatal,  
And nothing know, and we know all their working,  
And nought can do and nothing can prevent?*

Biron lässt sich von ihm sein Schicksal verkünden und erfährt,



dass er geschaffen sei das Höchste zu erreichen, aber in Folge einer Missethat den Kopf verlieren werde.

Hierüber geräth Biron in entsetzliche Wuth und schwört, allen Sternen und Astrologen zum Trotz seinen Kopf behalten zu wollen, oder, wenn er durchaus fallen müsse, so sollten wenigstens erst hunderttausend Köpfe vorher fallen. Er sagt:

Ich bin von edlern Stoffe als die Sterne:  
Und soll das Niedre über Bess'res herrschen?  
Oder sind sie besser, weil sie grösser sind?  
Ich habe Willen, Freiheit der Entschliessung,  
Um so zu handeln, oder nicht; und Gründe  
Warum ich Dieses thue oder nicht.  
Den Sternen fehlt Vernunft und Selbstbewusstsein,  
Sie wissen nicht, warum sie scheinen, mehr  
Als dieses Licht — nicht wie, noch was sie wirken. ff.

Im Beginn des vierten Actes finden wir Biron schon von seiner Sendung nach England zurückgekehrt, und der ganze Akt, welcher nur sechs Seiten enthält, besteht aus einem einzigen Dialog zwischen D'Aumont und Crequi, worin Dieser, der Biron nach England begleitete, Jenem erzählt, welche glänzende Aufnahme er dort gefunden und welche überschwängliche Artigkeiten er der Königin, und die Königin ihm, gesagt habe.

Im fünften Acte erhält Biron durch Laffin den Auftrag vom Herzog von Savoyen, sich als eine Gunst vom Könige den Oberbefehl der Festung Bourg zu erbitten. Diese Bitte wird Biron abgeschlagen, angeblich: weil der Platz zu niedrig für ihn sei, und dann, weil Bourg, als der Schlüssel zum ganzen Reiche, nur einem Manne anvertraut werden könne, der unmittelbar vom Könige abhängt.

Biron ist ganz entrüstet über Heinrich's Weigerung und wirft ihm Undank vor, worauf der König ihm offen erklärt, nicht Undank, sondern begründetes Misstrauen sei der Grund seiner Weigerung, indem er sichere Nachricht erhalten habe, dass Biron in heimlichem Einverständnisse mit des Landes Feinden stehe.

Bei dieser Erklärung geräth Biron ausser sich vor Wuth, erinnert den König an alle Schlachten, die er für ihn gewonnen und dass er ihm das Leben gerettet habe.

Heinrich geht lachend ab, Biron stürzt ihm mit gezogenem Schwerte nach, wird aber von D'Aumale zurückgehalten. Sehend dass Alles verrathen ist, findet er doch zuletzt besser, nachzugeben, den König fussfällig um Verzeihung zu bitten und sich von seinem

Bündnisse mit dem Herzog von Savoyen loszusagen. Der König verzeiht und das Stück ist zu Ende.

---

Ich habe in dem obigen Scenarium nichts Wesentliches ausgelassen, und der Eindruck würde kaum erhöht worden sein, wenn ich ausführlicher gewesen wäre, oder gar das ganze Stück mitgetheilt hätte. In einer einzigen Scene irgend einer Shakespeare'schen Tragödie ist mehr Inhalt, Leben und Bewegung als in diesem Chapman'schen Stücke, dessen einmalige scenische Wirkung man sich nur dadurch erklären kann, dass es dem Londoner Publikum von grossem Interesse sein mochte, die Schicksale eines Mannes, den es noch im Leben gekannt hatte, auf der Bühne dargestellt zu sehen.

Der Dichter hat es gar nicht verstanden seinem Helden tragische Bedeutung zu geben. Die Verdienste Biron's werden uns nur retrospectiv und episch geschildert; von dem Augenblicke an, da er auf der Bühne erscheint, sehen wir in ihm nur einen gewissenlosen Menschen, von dem es gar nicht Wunder nimmt, dass er gleich dem ersten Anlauf der Versuchung unterliegt. Der König hat seine Thaten königlich belohnt; er hat ihn — wie der Dichter sagt — aus niederem Stande zu den höchsten Würden erhoben und — was noch mehr ist — er hat ihm seine Freundschaft und sein Vertrauen geschenkt. Nach gewöhnlichen Voraussetzungen hätte dies nicht bloß dienen müssen, Biron's Treue und Anhänglichkeit an seinen König zu festigen, sondern auch den Glauben daran in Andern zu erwecken. Statt dessen sehen wir, noch ehe die Versuchung unmittelbar an Biron herangetreten und noch ehe dieser uns selbst — etwa durch einen, seine geheimsten Gedanken und letzten Ziele enthüllenden Monolog — ein Zeichen der Möglichkeit seiner Sinneswandlung gegeben, den Herzog von Savoyen auf seinen Verrath spekuliren! Wir werden dadurch zu der Annahme gezwungen, dass dem zu schwindelnder Höhe emporgestiegenen Biron der Ruf eines unzuverlässigen Charakters schon vorausgegangen sei, weil sonst der Herzog von Savoyen es nicht für ein so Leichtes gehalten haben würde, ihn für sich zu gewinnen und zum Verräther an seinem Könige zu machen. Aber nicht der Herzog allein hält Biron des Verraths für fähig, auch Roncas, den er fragt, welcher unter den französischen Grossen wohl am tauglichsten für seine Pläne sei, antwortet auf der Stelle:

„Das ist der neugeschaff'ne Herzog Biron!“

und giebt dann die von mir in der Uebersetzung mitgetheilte Schilderung seines Charakters, welche schliesst:

„Er ist des Ruhmes Liebling, aber nimmer  
Wird ihm des Ruhms genug; Luft, Speis' und Trank  
Sind ihm nicht halb so nöthig, als das stete  
Anhören seines Lobes; unersättlich  
Ist seine Ruhmsucht, wie sein Ehrgeiz ist,  
Und Beide trägt sein Glaube: nicht der König,  
Noch Frankreich könne ohne ihn bestehn.“

Wir erfahren dann bald genug, dass sich der Herzog von Savoyen in seiner Beurtheilung Biron's nicht getäuscht hat und dass die gemeinsten Mittel genügen, den charakterlosen Mann zu verlocken und zu gewinnen. Der edle König entdeckt den Verrath und verzeiht dem Verräther, ohne die geringste Bürgschaft zu haben, oder in uns den Glauben zu erwecken, dass Biron künftig minder treulos handeln werde als er vorher gethan. Bei der ersten, besten Gelegenheit wird er wieder zum Verräther an seinem Könige und muss nun, wie er es verdient, für sein Verbrechen das Leben lassen.

Im plattesten Gegensatz zu Shakespeare, der Alles aus den verborgensten Tiefen des Herzens aufschliessen lässt und uns durch den Mund seiner tragischen Helden vorbereitend einweicht in Pläne, deren Ausführung wir mit gespanntester Erwartung entgegenbangen, führt Chapman Personen und Handlungen nur äusserlich an uns vorüber, so dass von einem wirklich tragischen Konflikte bei ihm gar nicht die Rede ist. Er schürzt keinen Knoten, der künstlich gelöst oder zerhauen werden muss: er wickelt das Garn einfach in einen Knäuel zusammen und wickelt es dann ebenso einfach wieder ab.

Bei Shakespeare liegt das Ganze der Handlung immer schon in der Exposition beschlossen, wie der Baum im Kerne; bei Chapman fehlt der Kern ganz: seine Handlung wurzelt nicht in tragischem Boden, sondern wird vor uns zusammengestellt aus einzelnen Zweigen, die willkürlich abgehauen sind vom Baume der Geschichte.

Um aus dem Hochverräther Biron einen tragischen Helden zu machen, hätte der Dichter ihn ganz anders fassen müssen, als die Geschichte ihn uns überliefert; er hätte, um poetisches Interesse für ihn zu erwecken, den Verrath durch höhere Triebfedern motiviren müssen als durch kleinliche Eitelkeit und hohle Ruhmsucht. So aber ist es ihm nicht einmal gelungen, in seinem Drama dem historischen

Biron gerecht zu werden, der uns wenigstens als kühner Schlachtenheld, als „fulmen Galliae“ imponirt, während wir bei Chapman nur einen gewissenlosen Gecken vor uns haben, der einen Verrath nach dem andern begeht, seine gemeine Natur nirgends verleugnet, und uns durch sein Schicksal weder erschüttert noch erhebt, wie er endlich den wohlverdienten Tod eines Verbrechers erleidet.

Vornehmlich in der Exposition und im Abschluss der Handlung zeichnet sich der Abstand zwischen Dichtern höherer und geringerer Potenz. Dies angewandt auf die beiden Dichter, welche hier zusammengestellt sind, finden wir, dass bei Chapman die Exposition gewöhnlich schliesst, wie das erste Capitel einer Geschichte, die uns mit vertheilten Rollen vorgetragen werden soll, ohne dass wir vom weiteren Verlauf eine Ahnung haben, — während Shakespeare durch die Exposition uns gleich in die Handlung hineinversetzt und dabei den Ausgang, das Ziel von vornherein so deutlich erkennen lässt, wie ein Feldherr, der auf eine zu erobernde Festung hinweist. Wir sehen das Ziel, allein wir wissen noch nicht, durch welche Mittel und Wege es erreicht wird. Das hält unsere Theilnahme und Spannung aufrecht.

Die tragischen Helden Shakespeare's erscheinen uns äusserlich wie Menschen, die hoch über uns neben einem Abgrunde wandeln, an dessen äusserstem Rande ein Juwel hängt, das sie gewinnen, oder eine Blume blüht, die sie pflücken wollen. Wir sehen von unten, was sie oben nicht gewahren können: dass der Rand des Abgrundes keine Stütze hat und dass deshalb der letzte Schritt dahin sie hinunterstürzen muss in ihr Verderben. Wir verfolgen ängstlich theilnahmsvoll ihre Bewegungen und sehen mit bangem Schauern, wie sie plötzlich entschlossen den entscheidenden Schritt thun, wie die Erde unter ihren Füssen wankt, losbröckelt, und sie unrettbar verloren sind. Sie mögen sich noch hier und da an einem Vorsprunge anzuklammern, an einem Strauche festzuhalten suchen: es ist nur eine Verlängerung ihrer Qual, die endlich den Tod als Erlösung begrüsst.

Das ist, wie gesagt, nur ein äusserliches Bild; innerlich lässt sich der Vorgang noch viel eindringlicher veranschaulichen. Nehmen wir als Beispiele die gewaltigsten Tragödien Shakespeare's: Macbeth und Hamlet.

Die Versuchung tritt an den siegreichen Macbeth von innen und aussen heran, den König Duncan zu ermorden. Er unterliegt, und hat geistig die That schon vollzogen, bevor er die Hand zum Stosse erhebt. Als er dann wirklich mit Hülfe seiner Gattin den

ehrwürdigen Gast im eigenen Hause ermordet hat, steht er als ein an Herz und Geist zerrütteter Mann vor uns, von dem wir fühlen, dass ihm nach einem so ungeheuern Verbrechen das Leben weder Freude noch Frieden mehr bieten kann, trotz der Krone und Herrschaft, die er errungen, und in denen er vorher das höchste Ziel menschlichen Glückes sah. Er mag fortan thun, was er will, er mag Weiber und Kinder morden, im Blut waten bis an die Knie: der Eindruck des ersten unheilvollen Schrittes, den er gethan, kann nicht mehr überboten werden. Sein äusserer Glanz ward ihm zur inneren Finsterniss, sein äusseres Glück zum innern Verderben, seine Erhebung zum Sturze. Was uns im weitem Verlauf der Handlung am meisten ergreift, ist Macbeth's Kampf mit seinem eigenen Gewissen, das er zu tödten sucht, wie er den König Duncan getödtet, das er aber nicht tödten kann, weil es sein ewiges Theil ist und sich stärker erweist als sein sterbliches Theil, dem es Schlaf, Ruhe, und Frieden nimmt. Die strafende Gerechtigkeit muss sich auch äusserlich an ihm vollziehen, aber erst als er den bitteren Kelch der innern Sühne, die weit schlimmer ist als die äussere, bis auf die Neige geleert hat. Wie dann der Tod an ihn herantritt, erscheint er mehr als eine Erlösung, denn als eine Strafe, so dass wir uns dadurch zugleich erschüttert, erhoben und befreit fühlen.

In Hamlet haben wir keinen Verbrecher vor uns, aber auch einen Menschen der, von dem Augenblicke an, da durch den Geist seines Vaters auf seine Seele eine Last gelegt wird, die er nicht tragen und nicht abschütteln kann, ein so qualvolles Dasein fristet, dass ihm ebenfalls endlich der Tod nicht als eine Strafe, sondern als eine Erlösung kommt. Und wie in Macbeth die Ermordungsscene Duncan's, so kann in Hamlet die erste Begegnung mit dem Geiste seines Vaters durch nichts Folgendes überboten, oder auch nur erreicht werden an tragischem Eindruck.

Ueberhaupt ist bei Shakespeare die Schürzung des tragischen Knotens fast immer das Erschütterndste, und eben darin zeigt sich seine Grösse. Bei Chapman ist es gerade umgekehrt. Hier tritt das Schicksal durchaus nicht gleich bestimmend und entscheidend an seinen Helden heran und wir vermissen deshalb ganz die höhere, innere Nothwendigkeit, die diesen unrettbar seinem Untergange entgegenreibt.

Wir empfinden bei Biron's Verrath keine grosse Gemüthsbewegung, keine Spur von Erschütterung, weil er selbst nichts dergleichen empfindet; mit andern Worten: weil er kein tragischer Held, sondern ein gemeiner Kerl ist, der uns keine tiefere Theilnahme

einzufliessen vermag. Er verräth seinen guten König auf die niederträchtigste Weise, ohne seiner Missethat selbst recht inne zu werden. Der König verzeiht ihm — und zum Dank dafür verräth ihn Biron auf's Neue. Dass er endlich hingerichtet wird, ist eine billige Strafe für sein Verbrechen, aber kein Gegenstand tragischer Rührung. Bei etwas mehr Schwäche und Gutmüthigkeit hätte der König seinem alten Günstlinge noch verschiedene Male verzeihen können und das Spiel der Treulosigkeit würde sich immer in der alten Weise wiederholt haben.

Dass dieses Stück, trotz seiner Mängel, welche die Vorzüge weit überwiegen, neben den herrlichsten Tragödien Shakespeare's Glück machen und sich Jahrzehnte hindurch auf der Bühne halten konnte, darf uns nicht Wunder nehmen. Erleben wir doch in unsern Tagen noch ganz andere Dinge in der Bühnenwelt! . . .

Verschiedene Umstände wirkten zusammen um Chapman's dramatische Erfolge zu sichern. Zunächst erfreute er sich, wie schon erwähnt, als Uebersetzer Homer's eines wohlverdienten grossen Rufs, der auch für seine Bühnenerzeugnisse ein günstiges Vorurtheil erweckte. Dann gehörte er der Ben Jonson'schen Schule an, welche in der Kritik das grosse Wort führte.<sup>1)</sup> Endlich gereichte ihm bei seinem Publikum zum Vortheil, was ihm in unsern Augen zum Nachtheil gereicht: dass er, dem Beispiele Marlowe's folgend, seinen Stoff der jüngsten Zeitgeschichte entlehnte. Die Zuschauer strömten damals mit derselben Neugier in's Theater, um Biron hinrichten zu sehen, mit welcher sie heute unsere Vorstadtbühnen füllen um sich an Lincoln's Ermordung zu erbauen, die auch schon ihre dramatischen Verarbeiter gefunden hat.

Shakespeare verschmähte so billige Lorbeern. Er entlehnte seine tragischen Stoffe einer entfernteren Vergangenheit, um ihnen diejenige Vertiefung und Verklärung geben zu können, durch welche sie erst ihre echt poetische Weihe erhalten. Aber auch in seiner Charakteristik und Individualisirung, in der Macht und Kunst, seinen Geschöpfen ein selbstständiges Leben einzuhauchen und ihnen ein eigenthümliches Gepräge zu geben, steht er unendlich hoch über

---

<sup>1)</sup> In einem wunderlichen Buche: *Shakespeare and Jonson. Dramatic, versus Wit-Combats. Auxiliary forces: — Beaumont and Fletcher, Marston, Decker, Chapman and Webster* (London 1864) stellt der anonyme, vielbelesene und vielschreibende Verfasser die Behauptung auf: wie Jonson in seinem Poetaster, Shakespeare als Ovid abgefertigt habe, so habe er Chapman als Virgil über ihn gestellt in den Worten Cäsar's: *See, here comes Virgil; we will rise and greet him.* etc. etc.

Chapmen. Diesen hört man durch den Mund seiner Helden immer selbst reden und seine Sentenzen vortragen. In seinen Tragödien wenigstens hat er keinen hervorragenden, lebensfähigen Charakter geschaffen. Etwas glücklicher war er im Lustspiele, wo der Wahrscheinlichkeit ein grösserer Spielraum bleibt; allein auch hier vermochte er das Höchste nicht zu erreichen. Als das beste und wirkksamste seiner Lustspiele wird von den englischen Beurtheilern *Monsieur d'Olive* gerühmt; ich will versuchen eine kurze Charakteristik davon zu geben.

Das Stück liegt vor mir in der ältesten Quartausgabe, welche dermaßen von Fehlern wimmelt, dass sie unnützlich von dem gelehrten Verfasser selbst herrühren kann. Sie führt den vollständigen Titel: *Monsieur d'Olive. A Comedie, as it was sundrie times acted by her Maiesties children at the Blacke-Friers. By George Chapman Viressit vulnere Veritas. London, Printed by T. C. for William Holmes, and are to be sold at his Shop in Saint Dun-stone Church-yard in Fleete-streete, 1606.*

Ich gebe als Sprachprobe die erste Seite im Urtexte:

ACTVS PRIMI

Scaena Prima.

VANDOME with seruants and saylors laden,  
VAVMONT, another way walking.

Vand.

Conuey your carriage to my brother in Lawes,  
Th' Earle of Saint Anne, to whome and to my Sister,  
Commend my humble seruice, tell them both  
Of my arriual, and intent t'attend them:  
When in my way, I haue performd fit duties,  
To Count Vaumont, and his most honoured Countesse.  
Ser. We will Syr, this way, follow honest Saylors.

Exeunt Seruants.

Vand. Our first obseruance, after any absence  
Must be presented euer to our Mistresse:  
As at our parting she should still be last,  
Hinc Amor vt circulus, from hence tis said  
That loue is like a circle, being th' efficient  
And end of all our actions; which excited  
By no worse abiect then my matchlesse mistresse  
Were worthy to employ vs to that likenesse;  
And be the onely Ring our powers should beate,

*Noble she is by birth, made good by vertue,  
 Exceeding faire, and her behauiour to it,  
 Is like a singular Musitian  
 To a sweete Instrument, or else as doctrine  
 Is to the soule, that puts it into Act,  
 And prints it full of admirable formes  
 Without which twere an empti, idle flame.  
 Her eminent iudgement to dispose these parts,  
 Sits on her browe and holds a siluer Scepter,  
 With which she keepe time to the seuerall musiques,  
 Plac't in the sacred consort of her beauties:  
 Loues compleat armorie is manadgd in her,  
 To stirre affection, and the discipline  
 To checke and to affright it from attempting  
 Any attaint might disproportion her  
 Or make her graces lesse then circular;  
 Yet her euen carriage, is as far from coynesse  
 As from Immodestie, in play, in dancing  
 In suffering court-ship: in requiting kindnesse.  
 In vse of places, houres, and companies  
 Free as the Sunne, and nothing more corrupted,  
 As circumspect as Cynthia, in her vowes,  
 And constant as the Center to obserue them,  
 Ruthfull, and bountious neuer fierce nor dull,  
 In all her courses euer at the full  
 These three yeares, I haue trauaile, and so long  
 Haue beene in trauaile with her dearest right,  
 Which now shall beautifie the enamour'd light.  
 This is her house, what? the gates shut and cleere  
 Of all attendants? Why, the house was wont  
 To hold the vsuall concourse of a Court,  
 And see, me thinks through the encourtaind windowes  
 (In this high time of day) I see light Tapers,  
 This is excceding strange. Behold the Earle  
 Walking in as strange sort before the dore,  
 Ile know this wonder sure: My honoured Lord?*

Ich habe die erste Seite überschritten und bin fast bis zum  
 Ende der zweiten gekommen, um Vandome's Monolog ganz zu geben.  
 weil dadurch der schwülstige Ton, welcher im ersten Theile dieser  
 Komödie vorherrscht, am besten veranschaulicht wird.



Der Inhalt des Stücks ist, kurzgefasst, folgender:

Vandome kehrt nach dreijähriger Abwesenheit in die Heimath zurück, getrieben von Sehnsucht nach der in allen Ehren von ihm angebeteten Herrin seines Herzens, der Gräfin von Vaumont, sowie nach seiner schönen Schwester, der Gräfin von St. Anne. Die Gräfin von Vaumont hat während seiner Abwesenheit dergestalt nach ihm gejammert, dass ihr Gemahl eifertüchtig auf ihn geworden ist und ihr das auch eingesteht. Hiertüber ausser sich, schliesst sie sich, nebst ihrer jungfräulichen Schwester Euryone, in tugendhafter Entrüstung von aller Welt ab, macht den Tag zur Nacht und die Nacht zum Tage, und empfängt keinen Mann bei sich, selbst den eigenen Gemahl nicht. So kann denn auch Vandome sie nicht sehen, der nun trostlos zu seiner Schwester eilen will, aber zu seiner Bestürzung erfährt, dass diese gestorben sei. Sie ist gestorben, aber nicht begraben, denn — so erzählt Vaumont dem heimgekehrten Vandome — ihr Gemahl kann sich gar nicht von ihr trennen, so glühend liebt er sie im Tode noch:

... mit den Kräften

Erfrischender, duftathmender Balsame  
Erhält er sie so frisch, als ob sie lebte;  
Und in gewohnter Kleidung sitzt sie so  
Gelehnt auf ihren Arm, in seinem Zimmer  
In einem Stuhle, als ob sie bloss schlief,  
Und er sitzt weinend ihr zu Füssen, wie  
Ein bussethuender Eremit gekleidet,  
Und jammert als wär' aller Trost des Lebens  
Dahin, und müss' er um die theure Todte,  
Sein Höchstes ihm, sich selbst zu Tode grämen.  
Weder der Herzog, noch die Herzogin,  
Noch Boten, die mit theilnahmevollen Briefen  
Vom gütigen König Frankreichs kommen, der  
Mit ihm und Euch verwandt ist, bringen Trost ihm.  
Sein ganzes Sinnen geht auf jene Welt  
Wo sie sein wartet, und er trinkt sein Ohr  
Mit herzbewegend feierlichem Tonspiel,  
Entschlossen, so die Seele auszuhauchen.

Von diesem düstern Hintergrunde hebt sich nun der komische Theil der Fabel ergötzlich genug ab.

Der Herzog des Landes ist ein munterer Herr, dessen gute

Laune sich in seinen Hofleuten abspiegelt, deren Witz aber auf die Dauer nicht ausreicht ihn zu unterhalten, weshalb sie auf neue Mittel und Wege zur Zerstreuung Seiner Hoheit sinnen. Sie sind leichtlebige Gesellen, die an weibliche Tugend nicht mehr glauben, als an ihre eigene, und die sich deshalb auch über das zurückgezogene Nachtleben der schönen Gräfin von Vaumont ihre eigenen Ansichten gebildet haben. Mit ihren frivolen Bemerkungen darüber dürfen sie aber dem Herzog nicht kommen, und so verfallen sie darauf, ihm einen Mann zuzuführen, der noch schlimmer von der Gräfin denkt als sie selbst, und dessen Persönlichkeit überdies ganz dazu angethan ist, dem Herzog langathmige Kurzweil zu gewähren. Dieser Mann ist der eigentliche Held des Stücks, Monsieur d'Olive, ein Stutzer, Windbeutel und närrischer Kauz voll eitler Launen und Einbildungen, der sich immer über die Hofleute lustig macht, weil sie, als servile Fürstendiener, nach der Pfeife eines Andern tanzen müssten, während er — Monsieur d'Olive — thun und lassen könne was er wolle, und sein Hochgefühl der Unabhängigkeit, dieses stolzeste Gut des Mannes, nicht um alle andern Güter der Welt vertauschen möchte.

Die Hofleute wissen recht wohl, dass seine Grundsätze nicht auf Fels gebaut sind, und beschliessen deshalb, ihn an den Hof zu ziehen, natürlich nur auf so lange, als er den Herzog amüsiren kann, ohne sie in Schatten zu stellen. Da diese, das eigentliche Lustspiel einleitende Scene, in welcher Monsieur d'Olive und die beiden Hofleute Mugeron und Roderich zuerst auftreten, zu dem Besten des ganzen Stücks gehört, so lasse ich wenigstens die zweite Hälfte derselben hier in der Uebersetzung folgen:

Mugeron.

Pfui über den Teufel der Verleumdung! O, wie beklagenswerth ist doch die Lage der Frauen, die jeder Missdeutung preisgegeben geboren werden! Wenn Eine höflich und freundlich ist, so gilt sie für lüstern; wenn sie gütig ist, so gilt sie für zu willig; wenn spröde, für eigensinnig; wenn sittsam, für steif; wenn rechtschaffen, für närrisch.

d'Olive tritt auf.

Roderich.

Was! Monsieur d'Olive! Der einzige Bewunderer von Witz und guten Worten!

d'Olive.

Guten Morgen, Witzbolde, guten Morgen, meine lieben Witz-

bolde! Wie geht's, Hans, mein kleines Witzbündel, darf ich Dich Sir Jack nennen?

Mugeron.

Das dürft Ihr. Sir klingt recht hübsch zu Jack.

d'Olive.

Ja, und ist auch eben so gemein.

Roderich.

Nur weiter! Ihr habt Bedeckung; wir haben Euren gestickten Biberpelz wohl bemerkt.

d'Olive.

Beim Himmel, Du bist einer der tollsten bittern Schelme in Europa; ich wundere mich nur, wie ich es angestellt habe, Dich die ganze Zeit über zu lieben.

Roderich.

Kommt, was mag so ein Stück Golddeckel wohl werth sein?

Mugeron.

Vielleicht mehr als der ganze Inhalt.

d'Olive.

Gut gesagt, aber bitter. O Ihr tollen Schelme, Euere Ahnen müssen Satyrn gewesen sein. Doch ich muss Euch lieben, ich muss Freude an Euch haben. Nun sagt mir, wie geht's? Dass Ihr lebt, seh' ich, aber wie? Ihr Schelme.

Roderich.

Nun, wie Ihr seht: wie arme jüngere Brüder.

d'Olive.

Von Euerm Witz.

Mugeron.

Nein; wir sind auch keine Poeten geworden.

d'Olive.

Das ist richtig. Aber um die Wahrheit zu sagen: es gab doch eine Zeit, wo die Musensöhne das Privilegium hatten bloss von ihrem Witz zu leben. Allein die Zeiten haben sich geändert, die Monopole werden eingezogen und der Witz ist zu allgemeinem Nutzen und Unterhalt dem freien Verkehr übergeben. Advokaten leben von Witz, und sie leben ansehnlich; Soldaten leben von Witz, und sie leben ehrenwerth; Kuppler leben von Witz, und sie leben ehrbar. Kurz, es giebt wenig Gewerbe, die nicht von Witz leben; bloss Kupplerinnen und Hebammen leben von Frauenarbeit, wie Narren und Geiger, indem sie durch Zunge und Fidelbogen Heiterkeit erzeugen; Pagen und Schmarotzer, indem sie Beine machen; Maler und Schauspieler, indem sie Mäuler und Gesichter machen.

Roderich.

Wahrhaftig, Du folgst einer Figur in Deinen Witzen, wie Landedelleute abgetragenen Moden folgen.

d'Olive.

Nun wohl, lassen wir diese Witzgefechte bei Seite, und sagt mir, wo wir uns treffen sollen.

Mugeron.

Was? Fühlt Ihr Euch noch nicht getroffen?

d'Olive.

Nicht so, ich meine in meinem Zimmer, wo wir uns frei gehen lassen können, das heisst: Sekt trinken und in Satiren reden und unsern Witz die wilde Gänsejagd machen lassen können über Hof und Land. Meine Wohnung soll ein Stelldichein werden für alle aufgeweckten Geister, ein Magazin guter Worte, eine Münze guter Witze, eine Vorrathskammer feiner Unterhaltung. Kritiker, Essayisten, Linguisten, Poeten und andere Professoren von jeder Fakultät des Witzes, sollen in meiner Wohnung zu gewissen Stunden des Tages sich treffen; sie soll eine zweite Sorbonne werden, wo alle Zweifel und Differenzen der Gelehrsamkeit, Ehre, des Duells, der Kritik und Poesie die Geister gegen einander treiben. Und nun, Ihr Witzbolde, folgt Ihr noch immer dem Hofe?

Roderich.

Dicht auf den Fersen, und ich kann Euch sagen, Ihr habt viel gegen Eure Sterne zu verantworten, dass Ihr es nicht auch thut.

d'Olive.

Warum? Warum?

Roderich.

Nun, weil der Hof gleichsam eine Bühne ist, wo Diejenigen nicht fehlen sollten, die eine Ausstattung von guten Gaben und Eigenschaften haben, um sie in's rechte Licht zu stellen und nach Verdienst gewürdigt zu werden.

d'Olive.

Pah! Lasst den Hof mir folgen! Wer der Sonne zu nahe fliegt, beschädigt gar oft seine Flügel. Wie ich bin, gehör' ich mir selbst an, geniesse meine Freiheit, meine Gelehrsamkeit, meinen Witz mit Behagen. Reichthum und Ehren überlass' ich Andern. Ich möchte meine Gelehrsamkeit nicht verlieren um Lord zu werden, noch meinen Witz um die Aeltermannswürde.

Mugeron.

Bewunderungswürdiger d'Olive!

d'Olive.

Und wie! Ihr steht verloren im Anschauen dieses Kometen, und bewundert ihn, wie ich vermuthe.

Roderich.

Thut Ihr das nicht auch?

d'Olive.

Nein, ich bewundere nichts als Witz.

Roderich.

Ich wundere mich nur, wie sie die Zeit in der einsamen Zelle hinbringt; meint Ihr nicht auch, dass Tabak ihr aushelfen muss?

d'Olive.

Gewiss, gewiss! Andere benützen ihn als Arznei; sie als Nahrung. Ihre Schwester und sie nehmen wechselweise davon, erst die eine und dann die andere, und Vandome hilft ihnen Beiden aus.

Mugeron.

Bei der griechischen Helena, die Schwester der Gräfin, wäre eine prächtige Partie.

d'Olive.

Nicht für mich.

Roderich.

Nun, was ist denn gegen die Wahl einzuwenden?

d'Olive.

Sprecht mir nichts von Wahl. Wenn meine Neigungen des Weges gingen, so würd' ich mein Weib wählen wie man am Valentinstage thut, mit verbundenen Augen, oder ich würde darum loosen, denn so wär' ich sicher, in der Wahl nicht betrogen zu werden. Denn, glaubt mir, es steckt zehnmal mehr Betrug im Weibe als in Pferdefleisch; und ich bleibe dabei, dass ein hübsches, leichtfüßiges Kammerzöfchen die einzigste Mode ist; wenn sie voll oder unzüchtig wird, so gebt ihr nur 6 Pence um sich einen Handkorb zu kaufen, und seßdet sie den Weg alles Fleisches. Es geht nichts darüber.

Mugeron.

Das ist allerdings der billigste Weg.

d'Olive.

Welche Hölle ist es für einen Mann, immer eine Kutsche halten zu müssen mit allem Zubehör von Pferden, Menschen u. s. w., und dann das Haus angefüllt zu haben mit einer ganzen Landbe-

völkerung von Gästen, Stallknechten, Kupplerinnen, Aufwärterinnen u. s. w.? Ich voll Sorge meiner Frau zu gefallen, sie ohne Sorge mir zu missfallen, widerspänstig wenn sie rechtschaffen, unerträglich wenn sie weise ist, hochfahrend wie eine Kaiserin; Alles was sie thut, muss Gesetz sein, — Alles was sie sagt, ein Evangelium. O, welch eine Qual sie zu ertragen! Ich froh mich in Geduld zu fassen, um sie bei guter Laune zu erhalten und zum Lohne dafür vielleicht am Ende zu erfahren, dass mein Erbe meinem Stallknechte ähnlicher sehe als mir. Pfiu! Der blosser Gedanke an Heirath könnte genügen die heisseste Leber in Frankreich abzukühlen.

Roderich.

Wohl, ich will irgend eine Wette eingehen, dass Ihr binnen Jahresfrist anderer Meinung seid.

Mugeron.

Es hilft Alles nichts; wir müssen Euch zum Ritter des Hahnreiodens schlagen lassen. Ihr habt schon im unverheiratheten Stande dem Gemeinwohl so erspriessliche Dienste geleistet, dass Ihr nothwendig die Ehren erhalten müsst, welche dem Ehestande gebühren.

Roderich.

Das kann er, ohne zu heirathen.

d'Olive.

Wie so? Wie meint Ihr das?

Roderich.

Wenn er beweisen kann, dass sein Vater frei von dem bewussten Orden war, und dass er seines Vaters Sohn ist, so kann er nach der löblichen Sitte der Stadt ein Hahnrei von seines Vaters Concept sein, ohne dafür zu dienen.

d'Olive.

Sehr gut!

Mugeron.

Nein, wie lässt sich so plaidiren, wenn man weiss, dass sein Vater als Junggeßell gestorben ist?

d'Olive.

Bitter, in Wahrheit bitter, aber doch gut in seiner Art.

Roderich.

Es hilft nichts, Ihr müsst der Leuchte Eurer Vorfahren folgen.

Mugeron.

Seiner Vorfahren? Hatte er denn mehr Väter als einen?

d'Olive.

Recht so! Das nenn' ich Witz aus einem Rock in eine Jacke

umkehren. Die Saite klingt immer gut, die sich nicht zu sehr am Griffé reibt. Ich liebe Euren Witz; ich finde Vergnügen an Euch. Lebt wohl, meine witzigen Kumpane, Ihr kennt meine Wohnung; vergesst nicht zuweilen vorzusprechen, und seid haushälterisch mit Eurem Witze; vergesst das auch nicht!

Mugeron.

Wir fürchten Euch zu stören.

d'Olive.

Beim Himmel, Ihr thut mir Unrecht, zu glauben, dass ich durch Witz gestört werden könne — und auch etwas mehr — sendet mir nur ein Sonett; es soll mir allezeit eine ebenso gute Bürgschaft sein wie ein Pfandschein von Euch. Ich habe etwa ein Dutzend goldner Vögel im Käfig und werde Euch immer zu Diensten stehen. Lebt wohl, Ihr Witzbolde, lebt wohl! (Geht ab.)

Roderich.

Lebwohl, Du treues Abbild eines Tropfes! Beim Himmel, er soll an den Hof; er ist das vollkommene Muster eines unverschämten Emporkömmlings, die Mischung eines Poeten und Advokaten. Er soll an den Hof, verlasst Euch darauf.

Mugeron.

Nein, um Gottes Willen, bringt uns keine Narren an den Hof.

Roderich.

Er soll an den Hof; darauf verlasst Euch. Der Herzog hatte die Absicht, einen oder den andern Cavalier an den König von Frankreich zu senden, um ihn zu bitten, die Leiche seiner Nichte abholen zu lassen, welche der melancholische Graf von St. Anne, ihr Gemahl, so lange unbegraben gelassen hat, als ob er wollte, dass ein Grab ihn mit ihr vereinte.

Mugeron.

Ein sehr würdiger Gegenstand für eine Gesandtschaft, und d'Olive ein ebenso würdiger Agent dafür. Es wird seinem Hirn so zusagen, wie sein Stück Biberpelz seinem Narrenkopfe.

Roderich.

Es wird schwer gehen, aber er soll beschäftigt werden. O, er ist ein höchst vollendeter Esel, Geck und Schurke dazu; der wahre Inhalt seiner Seele ist reine Schurkerei; der Inhalt seines Gehirns Narrheit; er ist ein Mensch, der nichts glaubt, was über die Sterne hinausgeht. Ein Heide im Glauben, ein Epikuräer über allen Glauben, erstaunlich in Wollust, verschwenderisch in unnützen Ausgaben, ist er im Nothwendigen dagegen ein Knauser. Sein Witz besteht darin zu bewundern und nachzuahmen; seine Gabe, zu tadeln und

zu verleumden. Er soll an den Hof, ja, er muss an den Hof. Ich will solche Beschäftigung für ihn ausfindig machen, dass er nicht weniger Befriedigung geniessen soll den ganzen Hof zu ergötzen, als der Herzog an seiner Gesellschaft. Ein Schelm, wenn er reich ist, taugt zu einem Officier, wie ein Narr, wenn er ein Schelm ist, sich zu einem Kundschafter eignet. (Alle ab.)

Damit schliesst der erste Akt. Im zweiten Akte thun wir einen Blick in das geheimnissvolle Gemach, wo die schöne Gräfin Vau-  
mont mit ihrer jüngern Schwester Euryone abgeschieden von der Welt lebt. Vandome hat sich gewaltsam Eingang zu verschaffen gewusst; die Gräfin flieht vor ihm, ihre Schwester aber hat eine lange Unterhaltung mit ihm, woraus wir erfahren, dass eine glühende Leidenschaft in ihr für den Grafen St. Anne erwacht ist. Erst hat das Unglück des Grafen, so früh verwittwet zu werden, ihr Mitleid geweckt; dann hat seine treue Anhänglichkeit an die Verstorbene ihr Herz geführt und sie schwärmt nun für sein edles „Gemüth,“ in der stillen Hoffnung, auch mit der Zeit ein Plätzchen in seiner Gunst zu erobern, da sie sich etwas Schöneres, als von einem so seltenen Manne auch nur ein wenig geliebt zu werden, gar nicht denken kann. Vandome verspricht ihr seine treue Mitwirkung und Vermittlung.

Die nun folgende Scene spielt am Hofe des Herzogs Philipp, der auf den Plan seiner Hofleute, Monsieur d'Olive einen Gesandtschaftsposten zu geben, um sein Spiel mit ihm zu treiben, freudig eingeht. Der Prinzipienreiter stolzer Unabhängigkeit folgt denn auch gleich der ersten Aufforderung des Herzogs, in seine Dienste zu treten, und antwortet auf die Frage, warum er nicht früher schon seine grossen Gaben zum Besten des Staates verwendet habe? weil früher die Fürsten Männer von Verdienst nicht so zu würdigen gewusst hätten, wie Seine Hoheit jetzt. Der Herzog hat eine lange Unterhaltung mit dem aufgeblasenen Gecken, den er, unterstützt durch seine Hofleute, nach allen Richtungen auf's Eis führt. Monsieur d'Olive wird richtig zum Gesandten ernannt, und der Kamm schwillt ihm unter dieser neuen Würde dergestalt, dass er sich selbst vom Herzog nichts mehr sagen lassen will und — als dessen Vertreter — sogar das Recht in Anspruch nimmt, die Herzogin beim Abschiede zu küssen, wogegen diese sehr energisch protestirt, während ihr Gemahl meint, sie könne zu Gunsten eines so grossen Staatsmannes wohl einmal eine Ausnahme machen. Monsieur d'Olive ist erstaunt,



so gesunde Ansichten beim Herzog zu finden, worauf dieser entgegenet:

Eu'r Beifall steigert meiner Worte Werth . . .  
Doch, um auf Eure Botschaft an den König  
Von Frankreich nun zu kommen, sagt ihm dies . . .  
d'Olive.

Nein, Eure Hoheit werden mir verzeihen:  
Ich rede nicht was man mir in den Mund legt:  
Sagt mir in grossen Zügen Euren Auftrag,  
So werd' ich schon den Ausdruck dafür finden  
So gut ich kann. Ihr sollt zufrieden sein!

Herzog.

Nun wohl, mein Auftrag ist in grossen Zügen:  
Den König zu bewegen, dass, aus Mitleid  
Mit dem vorhin erwähnten Trauerfall,  
Er seiner Nichte Leichnam sich erbitte,  
Um ihn nach ihrem Range zu bestatten.  
Dies zu erweitern und klug zu umkleiden  
Mit Redeschmuck der Kunst und der Natur,  
Bleibt Eurem Geist und Scharfsinn überlassen,  
Wovon Ihr, wie ich seh', so viel besitzt.

Wie der Herzog ihn entlassen hat, beglückwünschen ihn die Hoffleute zu seinem würdevollen Auftreten. Er antwortet:

Ich sagt' es Euch vorher; bald zwing' ich auch  
Die Welt, als Edelmann von mir Notiz  
Zu nehmen, und beginne mit dem Schwur:  
Auf Ehre niemals Schulden zu bezahlen.

. . . . .  
Wusst' ich nur, wo ich meine Ehre selbst  
Verpfänden könnt' um ein paar tausend Kronen,  
Es würde gleich geschehn, und wahrlich sicher  
Wär' ich, sie niemals wieder einzulösen.  
Man wird erwarten, ich sei religiös;  
Auch muss ich zu Partei- und Modezwecken  
So scheinen, wie es grossen Männern ziemt.  
Ich werd' es mir bis morgen überlegen.

Damit schliesst der zweite Akt. Im dritten versucht Vandome mit Erfolg, ein Liebesverhältniss zwischen Euryone und dem Gra-

fen St. Anne einzufädeln. Monsieur d'Olive wird inzwischen immer unverschämter und übermüthiger, wobei ihm der Herzog grossmüthig durch die Finger sieht. Statt zum Könige von Frankreich abzureisen, verbringt er eine Woche nach der andern damit, sich einen Hofstaat und ein Gefolge zu bilden, wozu ihm der Auswurf aller höheren und niederen Stände willkommen ist, vorausgesetzt, dass er den Leuten, welche nach der Ehre geizen, sich unter die Fittige seiner Gesandtschaft zu stellen, Geld abnehmen kann. Diese Scenen sind reich an treffenden Anspielungen auf die Sitten der damaligen Zeit. Um eine Probe von der Prosa Chapman's zu geben, führ' ich einige Stellen aus dem Monologe an, womit Monsieur d'Olive den dritten Akt schliesst:

*Heauen I beseech thee, what an abhominable sort of Followers haue I put vpon me: These Courtiers feed on'am with my countenance: I can not looke into the Cittie, but one or other makes tender of his good partes to me, either his Language, his Trauaile, his Intelligence, or something: Gentlemen send me their younger Sonnes furnisht in compleat, to learne fashions for-sooth; as if the riding of fve hundred miles, and spending 1000. Crownes would make' am wiser then God meant to make' am. Others with-child with the tra-uailing humor, as if an Asse for going to Paris, could come home a Courser of Naples: Others are possest with the humor of Gallantrie, fancie it to be the only happingesse in this world, to be enabled by such a coolor to carrie a Feather in his Crest, weare Goldeace, guilt Spurs, and so sets his fortunes out: Turnes two or three Tenements into Trunckes, and creepes home againe with lesse then a Snayle, not a House to hide his head in: Three hundred of these Gold-finches I haue entertained for my Followers; I can go in no corner, but I meete with some of my Wifflers iu their accoutrements; you may heare'am halfe a mile ere they come at you, and smell am halfe an hower after they are past you. etc. etc.*

Der vierte Akt beginnt mit einem Monologe Vandome's, aus welchem wir erfahren, dass das Leichenbegängniss der Gräfin von St. Anne endlich stattgefunden hat, und zwar mit einem Pompe, der selbst die Eifersucht des Herzogs erweckt.

In einem andern Monologe gesteht uns dann der Graf von St. Anne, dass er Euryone leidenschaftlich liebe, ohne jedoch seiner todtten Gemahlin deshalb untreu geworden zu sein, denn diese sei in Euryone wieder erstanden. Kurz: die Liebe macht ihn zu einem sentimentalen Sophisten.

Vaumont ist entzückt über das glückliche Gelingen des An-

schlags Vandome's und bittet diesen, auf Mittel und Wege zu sin-  
nen, um auch seine (Vaumont's) Gemahlin bald wieder an's Tages-  
licht zu ziehen und menschlichem Verkehr zugänglich zu machen.  
Vandome verspricht sein Möglichstes zu thun, und baut sicher auf  
den Erfolg.

Inzwischen ist, durch das ohne Dazwischenkunft des Königs von  
Frankreich erfolgte Begräbniss der Gräfin von St. Anne, die Ge-  
sandschaftsreise des Monsieur d'Olive überflüssig geworden. Mu-  
geron kündigt ihm das an mit den Worten:

Nun, wahrhaftig, Ihr habt uns schöne Dienste geleistet; Ihr  
habt das ganze Land mit Federn und Goldborten auf die Beine ge-  
bracht, und nun giebt's, in Folge der langen Verzögerung Eurer  
Abreise, für Niemand mehr etwas zu thun.

d'Olive.

Auch gut.

Mugeron.

Ich habe Dich immer für den richtigen Spassvogel gehalten,  
aber ich hätte doch mein Leben gewettet, dass Dich Niemand dazu  
gebracht haben würde, solchen Gründling zu verschlucken, Dich zu  
einer Weihnachtspuppe und zum Gelächter für den ganzen Hof zu  
machen. Ich schäme mich über mich selbst, dass ich einen solchen  
Klotz ausgesucht habe um meinen Witz daran zu wetzen.

d'Olive.

Du hast in der That einen guten Witz. Ich weiss, Ihr habt  
mich zum Besten gehabt; aber da Ihr nun einmal so weit gegangen  
seid, so möge nun kommen was da wolle, möge der Staat schwim-  
men oder versinken; ich will ihm keine Stütze mehr sein, und dem  
Herzog auch nicht. Nicht um die Welt werd' ich einen Schritt wei-  
ter in dieser Angelegenheit thun.

Er geht verstimmt ab. Mugeron und Roderich beschliessen,  
ihm einen neuen Possen zu spielen. Er hat ihnen von einer grossen  
Dame vorrenommirt, die so verliebt in ihn sei: „dass ihr Herz auf  
den Zehen in ihrem Auge gestanden, um ihn anzublicken.“

Im Namen dieser Dame soll ein Brief an ihn geschrieben wer-  
den, worin er zu einem Stelldichein in Verkleidung aufgefordert wird.

Damit schliesst der vierte Akt. Im fünften führt Vandome sei-  
nen Plan, die Gräfin Vaumont und Euryone aus ihrer nächtigen  
Zweisiedelei an's Licht der Sonne zu ziehen, glücklich durch. Er  
dringt mit Feuerlärm in die geheimnissvollen Frauengemächer,  
schreckt Alles auf (während Vaumont verummmt sich hinter ihm  
verbirgt) und erzählt den Damen: Vaumont, seines einsamen Lebens

überdrüssig, habe sich glühend in eine andere Dame verliebt, und sei im Begriff, mit dieser durchzugehen. Auch von den angeblich umlaufenden Gerüchten über das geheime Verhältniss zwischen Euryone und dem Grafen von St. Anne macht er eine schreckliche Schilderung. Vornehmlich aber zieht er gegen den Grafen Vaumont zu Felde, der nach dieser Schilderung plötzlich ein gottvergessener Mann geworden ist. Kurz, er weiss die beiden Damen so aufzurütteln, dass Euryone wenigstens unwiderruflich entschlossen ist, den Verläumdungen offen entgegenzutreten. Es handelt sich darum, Vandome unverzüglich an den Hof zu folgen, wo sich die beste Gelegenheit dazu bietet. Die Gräfin zögert lange, ihrem Gelübde untreu zu werden. Endlich entschliesst sie sich dazu, Euryone zu folgen, aber nur (und das ist ein sehr feiner Zug von Chapman) um die Ehre ihres Gemahls zu retten, auf welche Vandome seinen ganzen Plan zugespitzt hat. Sie bewährt sich, trotz aller Wunderlichkeiten, als ein treues, rechtschaffenes Weib.

Nun kommt die Auflösungs scene: Die beiden Damen, geführt von Vandome, treffen mit dem Herzog und den Hofleuten zusammen. Vandome enthüllt ihnen heimlich seinen gutgemeinten Betrug und sie haben weder Zeit noch Veranlassung, ihm darüber böse zu sein. Er sagt dem Herzog, Nichts hätte die beiden Damen bewegen können, ihre selbstgewählte Einsamkeit zu verlassen, als die zu ihnen gedrungene Nachricht von der schweren Erkrankung der Herzogin. Nur die Sorge um das Wohl der geliebten Landesmutter habe sie wieder an den Hof gezogen. Natürlich wagen sie nicht zu widersprechen, zumal der Herzog ganz geführt ist von ihrer zarten Aufmerksamkeit.

So nimmt denn Alles einen erfreulichen Ausgang. Euryone und der Graf von St. Anne kommen glücklich zusammen; die Gräfin Vaumont findet ihren Gemahl so treu und zärtlich wieder wie er immer gewesen: nur der arme Monsieur d'Olive sieht sich arg betrogen. Er schleicht in der Nähe der glücklichen Gruppe in Verummung unglücklich umher, seine in ihn verliebte „grosse Dame“ erwartend, die gar nicht kommen will. Endlich wird er über seinen Irrthum aufgeklärt; die Andern machen sich über ihn noch einmal lustig, der Herzog sagt ihm einige tröstliche Worte und damit schliesst das Stück.

Schon diese Skizze wird genügen, den Beifall zu erklären, den Chapman's Lustspiel seiner Zeit gefunden. Man kann sich aber der Beobachtung nicht erwehren, dass aus dem dankbaren Stoffe viel mehr zu machen gewesen wäre als Chapman daraus gemacht hat. Das

Stück ist mangelhaft in der Anlage und sehr ungleich in der Ausführung. In den ernsten Scenen ist zu viel Schwulst, und in den komischen zu wenig Witz. Wirklich gute Einfälle kommen nur sporadisch vor. Trotzdem ist es das beste von Chapman's Stücken, und mehr als in den übrigen hat er sich darin an Shakespeare angelehnt. Allein er bringt es nur zu glücklichen Einzelheiten: es fehlt ihm die anhaltende Fülle schöpferischer Kraft, durch welche Shakespeare alle Theile seiner Dramen gleichmässig zu beleben weiss. Monsieur d'Olive ist die einzige Figur von eigenthümlichem Gepräge, die wirklich lebendig vor uns wandelt und uns dauernd in der Erinnerung bleibt. Nur das Lebendige kann wieder Leben zeugen, und so hat denn auch Monsieur d'Olive in den lustigen Charakteren der Comödien Wycherly's und Congreve's eine sehr respektable Nachkommenschaft gefunden.

Uebrigens ist auch Chapman's *Tragedy of Biron* nicht ohne fortwirkenden Einfluss geblieben. Ich erinnere hier nur an ein Stück, welches ganz nach demselben Leisten gearbeitet ist und auch einen ähnlichen Stoff behandelt: Glapthorne's „*Tragedy of Albertus Wallenstein*,“ ein Stück, welches ich besonders deshalb hervorhebe, weil es interessante Vergleichungspunkte mit der hoch darüber stehenden Schiller'schen Tragödie bietet.

Glapthorne's „*Tragedy of Albertus Wallenstein*“ wurde schon ein paar Jahre nach der Ermordung des Friedländers, unter grossem Andrang des Publikums in London aufgeführt und scheint sich lange auf der Bühne erhalten zu haben. Die älteste Quartausgabe, welche mir davon zu Augen gekommen ist, datirt aus dem Jahre 1639. Die zweite trägt die Jahreszahl 1640, scheint aber keine eigentlich neue Ausgabe zu sein, sondern nur das Titelblatt verändert zu haben. Dass übrigens Glapthorne's Tragödie auch ein grosses Leseublikum gefunden, geht aus dem Umstande hervor, dass sie nicht bloss in dramatischen Sammelwerken aufgenommen, sondern auch noch einzeln vor wenigen Jahrzehnten neu abgedruckt wurde. Sie hat also eigentlich mehr Glück gemacht als Chapman's Tragödie von Biron, und dasselbe lässt sich vielleicht von den meisten Dramen Glapthorne's, verglichen mit denen Chapman's, behaupten, ohne dass man jedoch deswegen Jenen über Diesen stellen dürfte: vielmehr bin ich der Ansicht, dass — Alles in Allem genommen — Chapman so hoch über Glapthorne steht, wie Heinrich von Kleist über Raupach. Der Bühnenerfolg eines Dramas giebt wohl immer den Maassstab für die Bühnenkenntniss des Autors, aber nicht immer für seine poetische Begabung . . .

Ich habe mich hier darauf beschränkt, Chapman's Verhältniss zu Shakespeare durch eine Analyse seiner anerkannt besten Dramen zu veranschaulichen. In Betreff der übrigen verweise ich auf die Notiz, welche Ulrici in seinem vortrefflichen Werke über Shakespeare <sup>1)</sup> dem wackern Chapman gewidmet hat. Collier thut seiner in den *Annals of the Stage* nur flüchtig Erwähnung. Er sagt: <sup>2)</sup> „Ich habe mich ungern und nur deshalb enthalten, über Chapman's dramatische Werke und seinen poetischen Charakter ausführlicher zu berichten, weil er — obwohl viel älter — erst anfang für die Bühne zu schreiben, als Shakespeare's Ruf schon begründet war. Chapman scheint sich erst in spätern Jahren der dramatischen Poesie zugewendet zu haben, denn die früheste Notiz über ein Stück von ihm datirt aus dem Jahre 1598, und im Jahre 1605 sagt er Sir Thomas Walsingham in einem Sonette, er sei „*mark'd by age for aims of greater weight*.“ Uebrigens war er ein Dichter von hohem, kräftigem Geist und reicher Phantasie, obwohl ihm die Grazie fehlte. Seine beiden Dramen: *The Conspiracy and the Tragedy of the Duke of Byron* sind edle Gedichte, voll von schönen Gedanken und reich an Mannigfaltigkeit und Kraft des Ausdrucks. Für die Bühne aber dürften sie sich weniger eignen, da es ihnen an Handlung und Abwechslung fehlt.“

Hazlitt sagt: <sup>3)</sup> „Wie Marston ist Chapman ein philosophischer Beobachter, ein didaktischer Dialektiker: allein er hat mehr Ernst und Wucht in seinem tragischen Stile und mehr Leichtigkeit in seiner komischen Ader. Sein *Bussy d'Ambois*, obgleich es ihm weder an Interesse noch Phantasie mangelt, ist doch eher eine Sammlung von Apophthegmen oder zugespitzten Sprüchen in dialogischer Form, als eine Dichtung oder Tragödie. In seinen Versen haben die Orakel nicht aufgehört. Jeder zweite Vers ist ein moralisches Axiom, ein Libell auf die Menschheit, wenn man die Wahrheit so nennen darf. Er ist zu stattlich für den Witz und zu formell für die Poesie.“ Folgt eine Analyse des *Bussy d'Ambois*, wonach Hazlitt weiter von Chapman bemerkt: „Wo er die Gravität des Philosophen und Poeten abstreift, entdeckt man in ihm eine unerwartete komische Ader, welche sich gleichmässig durch Naturwahrheit und

<sup>1)</sup> Shakespeare's dramatische Kunst etc. 2. Aufl. Leipzig bei T. O. Weigel 1847. p. 252—54.

<sup>2)</sup> *History of English Dramatic Poetry*. III. 237.

<sup>3)</sup> *Lectures on the Dramatic Literature of the age of Elizabeth*. 3. ed. pag. 99 ff.

sprudelnde Laune auszeichnet. Freilich hält diese gute Eigenschaft in den Stücken, wo sie vorkommt, nicht lange Stich, sondern zeigt sich nur sporadisch, wie z. B. in der Einleitungsscene zu Monsieur d'Olive, dem wahrhaften Prototyp jener leichtfertigen, schalkhaften, lustigen und unendlich ergötzlichen Klasse von Charakteren, jener witzigen Stadtvergnüglinge, welche uns später Wycherly und Congreve so meisterhaft gezeichnet haben, wie die Sparkish, Witwoud, Petulant u. s. w.“ . . . .

---

Nach den dürftigen biographischen Notizen zu schliessen, welche wir über Chapman besitzen, scheint er sich verdiensterweise in hohem Grade der Achtung seiner Zeitgenossen erfreut zu haben. Antony Wood sagt von ihm: „Er war ein Mann von höchst ehrwürdigem Aussehen, religiös und mässig, was man sonst selten bei Poeten findet,“ fügt er, auf Andere zielend, hinzu.

Sein Geburtsort soll Hitching-hill in der Grafschaft Hertford sein, allein man weiss dafür keinen andern Beweis anzuführen als dass Brown in seinen *Britannia's Pastorals* ihn nennt:

„*The learned shepherd of faire Hitching-hill.*“

Nach Warton's Bericht besuchte Chapman von 1574—76 die Universität Oxford, wo er sich besonders durch seine Studien in den klassischen Sprachen ausgezeichnet haben soll. Darauf ging er nach London und lebte dort in nahem Verkehr mit den besten Dichtern und Schriftstellern seiner Zeit. Er fand auch vornehme Freunde und Gönner, wie Sir T. Walsingham, Carr, den Earl von Somerset und Heinrich, Prinz von Wales, der ihm jedoch bald durch den Tod entrissen wurde. . . .

Chapman's vortheilhaftes Aeussere, seine Gelehrsamkeit, sein musterhafter Lebenswandel und seine grosse Begabung für das Epos waren vollwiegende Gründe, ihn als Menschen beliebt und als Dichter berühmt zu machen. Dass seine dramatische Begabung von den mitstrebenden Zeitgenossen überschätzt wurde, darf diesen nicht zum Vorwurf gereichen, denn nichts ist schwerer, als über eine lebende Grösse ein reines, abschliessendes Urtheil zu gewinnen. Die Einen werden unterschätzt, die Andern überschätzt von ihren Zeitgenossen. Gerecht ist nur die Nachwelt, denn erst sie vermag Genie und Talent nach ihren Wirkungen zu bemessen und zu unterscheiden. Charles Lamb, einer der feinsten Kenner altenglischer

Poesie, macht die Bemerkung, <sup>1)</sup> dass die alte, nun glücklich überwundene Auffassung Shakespeare's, als sei er ein zucht- und zügelloses Genie gewesen, „dessen grosse Fehler durch grosse Schönheiten aufgewogen würden,“ sich richtiger auf Chapman anwenden liesse. Als Dramatiker ist Chapman in allen Stücken weit hinter Shakespeare zurückgeblieben; aber man kann weit hinter Shakespeare zurückbleiben und doch ein bedeutender Dichter sein.

---

<sup>1)</sup> In seinen *Specimens of Engl. Dram. Poets* Vol. I. pag. 91.



## Bodmer's Saspar.

Von

*Karl (Friedrich)*  
**K. Elze.**

In seiner vortrefflichen Abhandlung über das allmähliche Bekanntwerden Shakespeare's in Deutschland führt Professor Koberstein unter den Beweisen für die Unkenntniss, welche in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts über den grossen englischen Dramatiker bei uns herrschte, bekanntlich auch den Umstand auf, dass Bodmer, der doch der englischen Poesie ein so eifriges Studium widmete, ihn unter dem Namen Saspar oder Sasper anführt und „seinen wahren Namen noch nicht wusste.“ Dieser Auffassung des verehrten Verfassers sind Stahr in der Nationalzeitung vom 23. April 1864 und Freiherr von Friesen in seinen jüngst erschienenen Briefen über den Hamlet (S. 164) ohne Weiteres beigetreten. Bodmer's Saspar gilt gewissermaassen als das Non plus ultra jener barbarischen Finsterniss, welcher Shakespeare damals angeblich anheimgefallen war. „Bodmer, so fährt Professor Koberstein fort, hatte sicherlich bis dahin nichts von Shakespeare gelesen und kannte ihn nur aus Anführungen Addison's im Englischen Zuschauer, wo Shakespeare's Name nicht vollständig, sondern in irgend einer üblichen Verkürzung gedruckt sein mochte.“ Diese Erklärungsweise ist insofern nicht stichhaltig, als eine derartige Abkürzung eines Eigennamens der typographischen Sitte der Engländer widersprechen würde. Die Originalausgabe des Spectators steht mir leider nicht

zu Gebote, allein in der mir vorliegenden Ausgabe vom Jahre 1757 ist der Name Shakespeare gleich allen andern Eigennamen regelmäßig ausgeschrieben (z. B. I, 93 No. 17 und II, 328 No. 141). Wäre aber auch wirklich eine Abkürzung gebraucht worden, so hätte sie kaum anders lauten können als Shakesp., Shaksp. oder Sh., und es ist nicht abzusehen, wie Bodmer daraus die Form Saspar gebildet haben sollte. Meiner Ansicht nach ist Saspar oder Sasper vielmehr eine mit Bewusstsein vorgenommene Germanisirung, so dass sich derselben keinerlei Beweiskraft weder für noch gegen die von Bodmer besessene Kenntniss Shakespeare's zuschreiben lässt. Mir scheint sogar in den beiden Formen Saspar und Sasper eine Art Fortschritt erkennbar zu sein. Die erstere steht in der Kritischen Abhandlung vom Wunderbaren von 1740, die zweite in den im folgenden Jahre erschienenen Kritischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde. Offenbar war dem Verfasser die erste Form noch nicht deutsch genug und er ging daher 1741 noch einen Schritt weiter als im Jahre zuvor. Eine solche Umdeutschung liegt ganz im Charakter Bodmer's wie seiner Zeit, und seine Uebersetzungen Altenglischer Balladen (1780) enthalten eine nicht unbeträchtliche Anzahl einschlagender Beispiele. So ist aus *Bucklefield Berry* (*Bucklesford Bury*) Buckelfeld und aus *Elridge Hill* Elrichs Hügel gemacht (I, 13 und 137); „*for Plumpton-Parke I will give thee*“ ist übersetzt: „den Park von Plumsack geb' ich Dir“ (I, 180); statt Bothwell ist Bodwell, statt *Bethnalgreen* Bednalgrün geschrieben (II, 53 und 61); *Stratford-le-Bow* heisst Strafortsburg (II, 56); *Clym o' the Clough* und *William of Cloudesly* werden Klimm von Klug und Wilhelm Klodesley (gereimt auf „*sey*“) genannt (II, 78 ff.); aus *Guy* (Guido) ist Wido gemacht (II, 135 ff.); Carlisle, Cambridge, Oxford und Canterbury endlich hat der deutsche eifrige Uebersetzer in Karleil, Kambrük, Ochsenforten und Kantelburg umgetauft (II, 105, III, 113). In den Neuen Kritischen Briefen 391 ff. wird der Dichter der Nachtgedanken „*Joung*“ geschrieben; ganz folgerichtig hätte es freilich „Jung“ heissen müssen.<sup>1)</sup> Ebenso werden die englischen Eigennamen in Gottsched's „Neuestem aus der anmuthigen Gelehrsamkeit“ behandelt. Gottsched schreibt Neuton und neutonisch (Jahrgang 1752, 78 ff.); Fletscher (S. 281, 838); Edenburg (267, 438); Addisson (921 und öfter; auch in Breitingers Kritischer Dichtkunst wird er so ge-

---

<sup>1)</sup> Nach demselben Grundsatzte schreibt Breitinger (Kritische Dichtkunst Vorrede Bl. 4 und I, 21) La Brüjere. — Das „ou“ hat Bodmer auch in dem Worte „Discourse“ beibehalten.

schrieben). Auch der Name Shakespeare muss sich hier eine Modelung gefallen lassen. Auf S. 281 steht allerdings die rein englische Form Shakespear, auf S. 76 und 682 dagegen Schackespear und S. 224 sogar Schakespar. Es zeigt sich hierin gewissermaassen das letzte schwache Aufflackern der nationalen Anähnlichungskraft, welche unsere Sprache seitdem gänzlich eingebüsst zu haben scheint. Reihen sich nun diesen Beispielen nicht Saspar und Sasper ohne alle Schwierigkeit an, wenn ich auch zugeben will, dass Bodmer bei dieser Verdeutschung das Ziel einigermaassen überschossen hat? Die Sache ist um so einleuchtender, wenn wir erwägen, dass um 1740 Eigennamen noch nicht die starre Unantastbarkeit besaßen wie heutzutage. Dazu liefert Bodmer selbst einen Beleg, indem sein Name auf dem Titel von Breitingers Kritischer Dichtkunst beide Male Bodemer, im Buche selbst aber Bodmer gedruckt ist. Dass übrigens die Form Saspar wenigstens in der Verwandlung des Sh. in S dem Genius der deutschen Sprache entspricht, wird durch eine ganz ähnliche Umformung aus der Gegenwart bestätigt, welche sich in einem Werke findet, wo man sie am wenigsten suchen sollte, In Hochstetter's Neuseeland (Stuttg. 1863) heisst es S. 441: „Nur den Kopf und die Füsse (des Dronte) rettete man noch, und diese Theile werden jetzt als die einzigen Ueberbleibsel des merkwürdigen Thieres, als grosse Raritäten im Asmol'schen Museum zu Oxford gezeigt.“ Gewiss wird niemand das für einen Schreib- oder Druckfehler halten wollen. Was würde aber der weltbewanderte Verfasser sagen, wenn man aus dieser Stelle den Schluss ziehen wollte, das „Ashmolean Museum“ sei ihm unbekannt gewesen?

In der That scheint mir Bodmer's Kunde von Shakespeare unterschätzt zu werden. Gerade die Stelle in der Vorrede zu seiner Kritischen Abhandlung vom Wunderbaren, welche als der Hauptbeleg seiner Unkenntniss angezogen wird, weist im Gegentheile auf ein nicht verächtliches Verständniss hin. Die Deutschen, sagt Bodmer, würden von den vielen, ihnen fremden und unbekannten Schönheiten in Milton's Werke verwirrt und gleichsam überfallen. Den Engländern selbst sei es nicht viel besser ergangen, bis ihnen geschickte Kunstrichter die Augen geöffnet hätten, und doch hätten sie an ihrem „Sasper“ und andern (Dichtern) eine Gelegenheit gehabt, ihren Geschmack zu bilden, wie sie den Deutschen versagt gewesen sei. Zeigt das von so gänzlicher Unkenntniss Shakespeare's, oder spricht sich darin nicht vielmehr eine sehr richtige Würdigung aus? Auch die beiden andern von Professor Koberstein beigebrachten Stellen aus den kritischen Betrachtungen über die poetischen Ge-

mälde machen durchaus den Eindruck als habe Bodmer den Shakespeare keineswegs bloss „aus Anführungen Addison's im Englischen Zuschauer“ gekannt. Dass er ihn als den „angelländischen Sasper“ bezeichnet, was namentlich Stahr als ein Zeichen völliger Fremdheit betont, kann nicht auffallen, denn das ist der Stil der Zeit. In Breitinger's Dichtkunst heisst es nicht nur: „der angelländische Poet Pope“ (II, 9), „der geschickte angelländische Uebersetzer Homer's Pope“ (II, 35), „der aufgeweckte Engelländer Swift“ (I, 300), sondern auch „der vortreffliche schweizerische Poet Herr D. Alb. Haller“ (I, 21) — und dieser war doch gewiss keine unbekannte Grösse. Die „kritischen Betrachtungen“ sind in demselben Jahre geschrieben, in welchem Bork's Uebersetzung des Julius Cäsar unter dem unverstümmelten Namen des Dichters herauskam. Ist es glaublich, dass Bodmer, vielleicht derjenige Deutsche seiner Zeit, welcher am tiefsten in die englische Literatur eingedrungen war, diesen Namen nicht gekannt haben sollte? Sollte er bei seinem Studium Milton's nicht auch auf dessen beredte Grabschrift Shakespeare's gestossen sein? Weitere Spuren seiner Bekanntschaft mit dem Sohne Stratfords finden sich allerdings weder in den Discoursen der Maler, noch in den Kritischen Briefen vor, wo sie sich bei den Erörterungen über die Tragödie in den ersten Briefen leicht erwarten liessen. Auch Breitinger's Dichtkunst schweigt über Shakespeare, woraus jedoch meiner Ansicht nach keineswegs hervorgeht, dass Breitinger ihn nicht kannte, sondern nur, dass er ihn nicht für einen Stilisten ansah, den man als mustergültig anführen könnte. Dasselbe könnte möglicher Weise auch von der zweiten Auflage der Gottsched'schen Dichtkunst gelten, in welcher Koberstein eine Erwähnung Shakespeare's vermisst. Bis auf Lessing kam natürlich für unsere Aesthetiker ausser dem antiken nur das französische und nebenbei das italienische Theater in Betracht. Bezüglich Gottsched's hat es Koberstein jedoch zur höchsten Wahrscheinlichkeit erhoben, dass er ausser dem Bork'schen Cäsar nichts von Shakespeare kannte. Bei dem verschiedenen Verhalten Gottsched's und der Schweizer zu Shakespeare scheint es mir jedoch gewagt, von dem erstern ohne Weiteres auf die letztern zu schliessen. Trotz dieser Gründe bin ich aber darauf gefasst, vorerst nur theilweise Glauben an Bodmer als einen Kenner Shakespeare's zu erwecken; meine Absicht ist erreicht, wenn ich nachgewiesen habe, dass der „Sasper“ nichts gegen seine Kenntniss beweist.

## Mrs. Siddons.

Nach Aufzeichnungen ihrer Tochter, Mrs. Combe. Nebst einigen Bemerkungen über den Charakter der Lady Macbeth.

Von

**Friedrich Bodenstedt.**

---

Seit Shakespeare's Frauencharaktere auch von Frauen dargestellt werden — was bekanntlich zu des Dichters Lebzeiten nicht der Fall war — hat keine andere Künstlerin darin einen so hohen, reinen und unbestrittenen Ruhm gewonnen, wie Mrs. Siddons, eine Frau von so seltener Begabung und imposanter Schönheit, dass man sie geradezu ein Wunder ihrer Zeit nannte.

Der Erinnerung an eine Künstlerin, deren Genius ein Spross und Herold des Shakespeare'schen Genius war, mögen füglich noch einige Blätter dieses Jahrbuchs gewidmet werden. Als ihre hochgebildete Tochter, Mrs. Combe, mich vor drei Jahren in München durch ihren Besuch erfreute, bildete natürlich Mrs. Siddons einen Hauptgegenstand unserer Unterhaltungen und es wurde mir dadurch erwünschte Gelegenheit, meine frühere Kunde von der berühmten Künstlerin zu berichtigen und zu ergänzen. Beim Abschiede hinterliess mir Mrs. Combe, zu beliebiger Benutzung, die nachstehende biographische Skizze, welche sie im Frühling des Jahres 1860 auf den Wunsch des ihr befreundeten Herausgebers der *Revue Brittanique* niedergeschrieben hatte, der sie im Maihefte seiner *Revue*

veröffentlichte. Mrs. Combe hat später Einiges daran verändert und zusammengezogen, und auch ich habe mir ein paar unwesentliche, durch Punkte angedeutete Auslassungen erlaubt.

„Meine Mutter, Sarah Kemble, berüthmt geworden unter dem Namen Mrs. Siddons, wurde im Jahre 1755 zu Brecknock in Wales geboren. Sie war das älteste Kind einer zahlreichen Familie, die man mit gutem Fug eine Künstlerfamilie nennen darf, da sich verschiedene Mitglieder mit ungewöhnlichem Erfolg der Bühne widmeten.<sup>1)</sup>

Die Natur hatte Sarah in wahrhaft verschwenderischer Weise mit ihren Gaben ausgestattet. Zu einer wunderbaren Schönheit, belebt durch die weichsten, anmuthigsten Bewegungen, kam bei ihr ein Geberdenspiel, welches alle Regungen der Seele hinreissend ausdrückte, und eine melodische Stimme von weitestem Umfange, voll Biegsamkeit, Zartheit und Kraft, so dass sie sich nie zu übernehmen brauchte und selbst beim leisesten Flüstern den entferntesten Zuhörern deutlich vernehmbar blieb. Dabei war ihre reine Aussprache des Englischen anerkannt mustergültig. Den ganzen Zauber ihrer Erscheinung und Rede mit Worten zu malen, ist mir unmöglich . . .

Die weibliche Anmuth, welche Sarah Kemble auszeichnete, war gleichsam eine Ausstrahlung ihrer tiefsittlichen Natur. All ihr Thun wurde durch die strengsten Grundsätze geregelt. Dabei hatte sie ein weiches, hingebendes Gemüth, und ihre rechtschaffene Seele war des höchsten Aufschwungs fähig. Sie war beständig, selbst in ihren lebhaftesten Zuneigungen, und — was noch seltener bei Frauen ist — sie vereinte mit einem kerngesunden, praktischen Verstande eine leicht erregbare, reiche poetische Einbildungskraft.

Diese so verschiedenartigen Eigenschaften erregten in ihr, eben durch ihre Mannigfaltigkeit, eine unendliche Wissbegierde und den

---

<sup>1)</sup> Es braucht hier, ausser an Sarah's Vater, Roger Kemble, der Schauspieldirektor in der Provinz war, nur erinnert zu werden an John Philip Kemble (geb. 1757; gest. 1823), der nächst Garrick für den besten Darsteller eines Hamlet, Macbeth, Othello u. s. w. galt, und an Charles Kemble (geb. 1775; gest. 1854), der sich sowohl als Schauspieler, wie als dramatischer Dichter einen Namen machte, und dessen Frau und Tochter ebenfalls mit Erfolg für die Bühne schrieben, während sein einziger Sohn, John Mitchell Kemble († 1857), auch in Deutschland, wo er grösstentheils seine Studien gemacht hatte, als ausgezeichneter Alterthums- und Geschichtsforscher geschätzt wurde.

Drang, Alles gründlich zu verstehen was ihren Anlagen entsprach. Als Künstlerin hatte sie nur das Eine Ziel im Auge: den Intentionen des Dichters gerecht zu werden. Sie wusste beim Lesen eines dramatischen Werks augenblicklich, was an's Licht zu ziehen und was im Schatten zu lassen war zum grössern Vortheil des Dichters.

Sarah Kemble wurde sehr jung an einen dramatischen Künstler verheirathet, dessen Namen sie fortan trug. Sie strahlte noch im vollen Glanze ihrer Schönheit, als man sie in Begleitung eines jungen Mannes sah, den Fremde sicher für ihren Bruder hielten, der aber ihr Sohn war, nur achtzehn oder neunzehn Jahre jünger als sie. Ihre Schönheit entwickelte sich nur allmählich und reifte zur Vollendung erst in einem Lebensalter, in welchem es mit den meisten Frauen schon wieder abwärts zu gehen pflegt. Ich weiss von ihren ältern Freunden, dass sie bis in das zwanzigste Jahr hinein auffallend mager war und damals in ihren Formen noch nichts von der weichen Anmuth ahnen liess, durch welche sie später Alles bezauberte, und es war mehr als schlechter Witz denn als Galanterie gemeint, was einer der Stammbesucher des Theaters ihres Vaters zu sagen pflegte: „sie würde einmal ein sehr schönes Mädchen werden, wenn es ihr gelänge ein bischen mehr Fleisch an ihre Knochen zu setzen und ihre Augen um die Hälfte zu verkleinern . . .“

Diese so seltsam ausgedrückte Verheissung sollte theilweise in Erfüllung gehen; ihre Augen, die reinen Spiegel ihrer Seele, blieben zwar glücklicherweise so gross wie sie waren, aber ihr ganzer Körper gewann eine zarte Fülle, welche vielleicht die Grenze des Schönen überschritten haben würde, wenn die aufreibenden Anstrengungen ihres Berufs sie nicht vor zuviel Wohlbeleibtheit bewahrt hätten. Dank diesen unausgesetzten Anstrengungen, erhielten ihre Glieder nur gerade soviel Rundung und Fülle, wie einer Darstellerin weiblicher Heldenrollen zum Vortheil gereicht, und — wenn man so sagen darf — die Majestät ihrer Erscheinung erhöht.

In dieser vollendeten Schönheit haben die berühmtesten Bildhauer und Maler Englands ihr Andenken verewigt, besonders Campbell durch seine lebensgrosse Statue, welche in Westminster Abbey aufgestellt wurde, und Reynolds durch sein vielbewundertes Bild, welches sie als die „tragische Muse“ darstellt und sich in der Sammlung des Marquis von Westminster befindet. Ausserdem existiren noch eine Menge Portraits von ihr, unter welchen als die bedeutendsten diejenigen von Gainsborough, von Hamilton und von Harlowe genannt zu werden verdienen. Der letzterwähnte, sehr jung verstorbene Künstler begründete seinen grossen Ruf durch ein, unter

dem Namen „*The Kemble Family*“ berühmtes gewordenes Gemälde, welches Mrs. Siddons mit ihren drei Brüdern John, Stephen und Charles Kemble in sehr glücklicher Gruppierung darstellt, in den historischen Costümen der Königin Katherina, des Kardinals Wolsey, Heinrichs VIII und Cromwell's.

Reynolds' bedeutende Persönlichkeit hatte sich meiner Mutter in unauslöschlichen Zügen eingeprägt, so dass sie sich noch nach langen Jahren jedes Wortes erinnerte, das er mit ihr gesprochen während sie ihm gesessen. Als sie das erste Mal in sein Atelier trat, sagte er zu ihr: „Steigen Sie auf Ihren Thron und fahren Sie fort, Ihre Macht als unumschränkte Herrscherin zu üben.“ Und als sie auf dem ihr angewiesenen Sitze Platz genommen hatte, fügte der Künstler hinzu: „Jetzt geben Sie mir eine grosse und erhabene Idee von der Tragödie.“ Mrs. Siddons suchte dieser Aufforderung nachzukommen; sie liess vor ihrem Geiste die Rollen vortübergehen, in welchen sie am meisten gegläntzt hatte, und wie die belebten Erinnerungen an das Dargestellte sich in ihrem Gesichte abspiegelten. rief der Maler plötzlich: „Das ist herrlich so! Bleiben Sie unbeweglich und halten Sie diesen Ausdruck fest; ich will nichts daran ändern.“ Und er hat nichts daran geändert. Was er sah, erschien ihm als das Ideal der Tragödie, und als solches hat er es auf die Leinwand gebannt.

Als meine Mutter einige Tage später ihre letzte Sitzung bei ihm hatte, und während einer Pause sich dem Bilde näherte um zu sehen, was unten auf dem Saum des gemalten Kleides angebracht war, las sie die Worte: *John Reynolds pinxit.*

„Ah! sagte sie, sich zurückbiegend, das ist Ihr Name; ich glaubte, Sie hätten da unten noch einen besondern Zierrath angebracht.“

„Ja, erwiderte er, ich hatte beschlossen, auf dem Saum Ihres Kleides auf die Nachwelt zu gelangen.“ (*I was resolved to go down to posterity on the hem of your garment.*)

Reynolds konnte sich mit gutem Fug so ausdrücken, und ich wüsste der Bewunderung, welche sein Meisterwerk überall erregt hat, nichts hinzuzufügen. Nur die Bemerkung sei mir erlaubt, dass einer seiner berühmtesten Rivalen, Sir Thomas Lawrence, in einer in der königl. Akademie gehaltenen Rede, das Bild als das beste Frauenporträt bezeichnete, welches die neuere Kunst überhaupt aufzuweisen habe.

Mrs. Siddons war noch sehr jung, als sie nach London kam und Garrick vorgestellt wurde, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand. Er nahm sie mit grosser Freundlichkeit auf und stellte



ihr Talent weit über das der übrigen Schauspielerinnen seiner Gesellschaft; der Neid und die Eifersucht dieser Damen zwang ihn aber, sie bald wieder zu entlassen. Meine Mutter empfand darüber einen solchen Kummer, dass sie in eine lebensgefährliche Krankheit verfiel, von welcher sie sich nur sehr langsam wieder erholte. Der längere Aufenthalt, den sie zu dem Zwecke in dem damals sehr besuchten Bath nehmen musste, um die dortigen Heilquellen zu gebrauchen, übte auch auf ihr Talent einen günstigen Einfluss, da sie in hochgebildete aristokratische und künstlerische Kreise kam, welche ihre Bestrebungen in jeder Weise förderten und sie ermuthigten fest auszuharren in der eingeschlagenen Laufbahn, deren Beginn ihr so traurige Erfahrungen gebracht hatte.

Nach Garrick's Tode (1779) wurde sie nach London zurückerufen, und ihr Debüt als Isabella in der *Fatal Marriage* wurde für sie zu einem glänzenden Triumphe. Von der Zeit an wurden ihre Erfolge und Auszeichnungen nicht mehr unterbrochen, sondern wiederholten sich so oft sie auftrat. Die letzte begeisterte Ovation, welche durch den allgemeinen, kaum zu überbietenden Enthusiasmus, der sich dabei kundgab, alle übrigen krönte, wurde ihr zu Theil, als sie 1812 in der Rolle der Lady Macbeth Abschied von den Brettern nahm. Aehnliche Auszeichnungen hat wohl kaum je eine andere Künstlerin erfahren. Es wurden ihr von dem glänzenden und zahlreichen Publikum vor, während und nach der Vorstellung Beweise von Verehrung gegeben und Huldigungen gebracht, wie man sie sonst nur einer geliebten Fürstin zu bringen pflegt...

Die Journale jener Zeit haben oft von dem unglaublichen Zudrang berichtet, den das jedesmalige Auftreten der Mrs. Siddons hervorrief, und wobei es zu wiederholten Malen geschah, dass, trotz der umsichtigen Vorsichtsmaassregeln George Barrington's, des berühmten Chefs der Londoner Polizei, Menschen im Gedränge erstickt wurden. Die Memoiren Thomas Campbell's (Verfasser der *Pleasures of Hope*) geben gleichfalls Zeugniß von der allgemeinen Beliebtheit und Verehrung, deren die grosse Künstlerin sich erfreute, sowie von dem Zauber, welchen sie durch ihre hervorragenden Schöpfungen übte...

Auch die königliche Familie von England liess es an ehrenvollen Auszeichnungen der Mrs. Siddons nicht fehlen, welche oft nach Windsor berufen wurde, um der Königin Charlotte und den Prinzessinnen Scenen aus Shakespeare vorzulesen. Die fürstlichen Damen zählten diese Vorlesungen zu ihren höchsten Genüssen und belohnten meine Mutter nicht bloss durch Thränen und begeisterte

Beifallsäusserungen, sondern auch durch bleibende, kostbare und rührende Andenken, welche wir als Reliquien in unserer Familie aufbewahren. Noch glänzender bezeugte Georg IV, ein Mann von feinem Geschmacke, meiner Mutter seine Hochachtung, indem er aus freien Stücken ihrem jüngsten Sohne eine ehrenvolle und einträgliche Stelle in Ostindien verlieh . . .

Man wird mir vielleicht vorwerfen, dass es dem Bilde, welches ich hier zu skizziren versuche, an Schatten fehle, da ich nur Licht und Lob aufgetragen habe. Das ist richtig; allein die Schuld liegt hier nicht am Maler, sondern am darzustellenden Gegenstande. Die strengste Unparteilichkeit und die kälteste Analyse würde daran wenig Stoff zum Tadel finden. Allerdings hat es auch der Mrs. Siddons an Neidern und Verläumdern nicht gefehlt; eine Künstlerin, welche man kurzweg Melpomene nannte, musste deren haben; es lag das in der Natur der Sache, denn solche Leute hängen sich an jede Grösse, ohne jedoch den Glanz und die Dauer des wahren Verdienstes wesentlich beeinträchtigen zu können.

Da man das Talent der Mrs. Siddons nicht anfechten konnte, stritt man ihr das Genie ab. Das Genie, sagte man, erfindet, schafft, und der Schauspieler ist nur ein abgeschwächtes Echo des Dichters. Nichts klingt plausibler und nichts ist doch zugleich unrichtiger als diese Behauptung. Der geniale Schauspieler vollendet das Dichtwerk, verleiht demselben neue Schönheiten und macht gewissermaassen eine neue Schöpfung daraus, indem er die erste umbildet, vertiefend und erweiternd. So machte es Mrs. Siddons, indem sie die Charaktere, Ideen und Leidenschaften der darzustellenden Personen lebendig in sich aufnahm, sie gleichsam in eigenes Fleisch und Blut verwandelte.

Von dieser wiederschaffenden Kunst gab sie eines Abends ein unumstössliches Beispiel: als der Dichter der Tragödie „*The Grecian Daughter*“ sie zum ersten Male in der Rolle der Euphrasia sah, rief er plötzlich aus: „Aber was ist das? Diese Scene hab' ich ja gar nicht geschrieben! Und doch, wie belebt sie das Ganze! Wundervoll! Wunderbar!“

Mrs. Siddons hatte, wie sich bei einer echten Künstlerin von selbst versteht, nicht ein einziges Wort mehr gesagt, als in der Rolle stand; einzig und allein durch ihre Haltung, ihre Mimik, ihr ausdrucksvolles Geberdenspiel, hatte sie die Sphäre des dargestellten Gegenstandes erweitert und erhöht, und dem Charakter eine neue Seite abgewonnen, welche den Dichter selbst überraschte und zur Bewunderung hinriss. Wenn solche schöpferische Kraft nicht Genie

ist, so erinnert sie doch sehr an das Genie, und kommt ihm sehr nahe!

Walter Scott äusserte sich folgendermaassen über die gefeierte Künstlerin: „Voll imposanter Schönheit, voll Anmuth in allen Bewegungen, einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit des Ausdrucks fähig, dabei von der lebhaftesten, feinsten Empfindung, ist sie bei ihrem unvergleichlichen Genie, welches mit dem ausdauerndsten Fleisse Hand in Hand geht, jeder tragischen Rolle gewachsen. Es giebt keine Leidenschaft, welche sie nicht darzustellen vermöchte, keine noch so zarte Nuancirung, welche ihr entginge; sie weiss die schwierigsten und feinsten Gefühlübergänge mit soviel philosophischer Bestimmtheit, Wahrheit und Natur auszudrücken, dass bei ihr das Erzeugniss des tiefsten, eingehendsten Studiums nur als Resultat augenblicklicher Begeisterung erscheint.

„Es giebt keine Höhe, zu welcher sie sich nicht erhebt, und keine Tiefe, in welche sie nicht niedersteigt, keine Saite des menschlichen Herzens, welche sie nicht nach Belieben erzittern lassen kann! Während so viele andere Künstler sich der Vollkommenheit genähert und dieselbe auch zuweilen erreicht haben, ist sie allein als vollkommene Künstlerin anerkannt worden, und wir haben in ihr gesehen, was unsere Kinder nicht mehr sehen werden: eine harmonische Vereinigung geistiger und körperlicher Vorzüge so wunderbarer Art, dass sie im Gebiete der Tragödie die Idee des Vollkommenen verwirklichten.“

Georg IV rief einmal nach einer längeren Unterhaltung mit meiner Mutter, nicht ohne Emphase, aus: „Sie ist die einzige wahre Königin!“

Die durch ihr Werk über Shakespeare's Frauengestalten so rühmlich bekannte Mrs. Jameson schrieb über meine Mutter: „In vielen Dingen ist sie wie ein Kind; — man erzählt sich Anekdoten von ihrer Einfachheit, welche durch den gewaltigen Kontrast mit ihrer Grösse mich herzlich lachen gemacht haben — wohlverstanden die Anekdoten, und nicht ihre Helden, — denn wer hätte über Mrs. Siddons lachen können! Man hätte eben so gut lachen können über die Delphische Priesterin.“

Der erste Eindruck, welchen meine Mutter zu machen pflegte, und wovon man einige Spuren in dem Vorhergehenden findet, erklärt vielleicht einigermaassen die albernen Gerüchte, welche böswillige Zungen über sie verbreiteten: sie sei hart und hochmüthig von Charakter gewesen und habe in ihrer Familie durch Furcht und Strenge geherrscht. Im Gegentheil war sie eher zu sanft, zu

gut und nachgiebig gegen uns und liess sich nur zu leicht von Leuten beherrschen, die in jeder Beziehung unter ihr standen. „Sie war (sagte eine ihrer besten Freundinnen von ihr) kindlich und leichtgläubig in unerhörter Weise, liess sich immer durch den Schein täuschen und wollte von Niemanden Böses denken; der Himmel ist nicht weiter von der Erde entfernt als sie von jeder Verstellung war. Diese glühende Liebe zur Wahrheit vereinte sich mit einer seltenen Geradheit des Geistes und einer grossen Ordnungsliebe, denn sie war methodisch in allen Dingen, sehr mitleidig und immer bereit, ihre Kunst oder ihr Vermögen der Wohlthätigkeit, Tugend, oder dem Unglück zu opfern.“

Sie hatte eine förmliche Schwärmerei für kleine Kinder und konnte sich stundenlang mit ihnen unterhalten, besonders wenn sie durch ein hübsches Aeussere oder graziöse Bewegungen ihr angeborenes Schönheitsgefühl befriedigten. Sie zeigte grosse Liebhaberei und Geschmack für die Bildhauerkunst, und Kenner behaupteten, dass sie es weit darin gebracht haben würde, wenn ihr Bühnenberuf ihre Kräfte nicht absorbirt hätte. Auch die Musik übte grossen Zauber auf sie; sie sang leidenschaftlich, und ihre Stimme hatte in der Jugend viel Biegsamkeit und Zartheit. Wenn es sich um Fragen der dramatischen Kunst handelte, so half sie mit ihrem Rathe und ihrer Einsicht Jedem, der sie darum anging. Sie nahm sich theilnahmenvoll der jungen Talente an, allein wohl nur in äusserst seltenen Fällen würde sie einer jungen Dame gerathen haben, sich in eine Laufbahn zu wagen, deren Kämpfe, Widerwärtigkeiten, Leiden und Gefahren sie kannte; auch würde sie kaum geduldet haben, dass eine ihrer Töchter sich der Bühne gewidmet hätte. Uebrigens war dazu bei uns keine Neigung vorhanden: wir stellten unsere Mutter zu hoch und hatten ein zu bestimmtes Gefühl ihrer Ueberlegenheit, als dass der Wunsch, mit ihr verglichen zu werden, in uns hätte aufkommen können. Ausserdem wurden wir von jedem Verkehr mit dem Theater so fern wie möglich gehalten. Bis zum Jahre 1809 hatte ich sogar meine Mutter nur sehr selten auf der Bühne gesehen; als sie aber um diese Zeit von einem Freunde aufmerksam gemacht wurde, dass es unrecht wäre mir Anregungen und Erinnerungen vorzuenthalten, welche mir einst theuer sein würden, erlaubte sie mir endlich, jeder ihrer Vorstellungen beizuwohnen. Ich bin dem Freunde für diese mir durch ihn gewordene Vergünstigung nicht dankbar genug gewesen; die im Theater verbrachten Stunden gehörten zu den angenehmsten meiner Jugend; die Erinnerung daran hat mich oft getröstet, und mir einen so lebhaften Eindruck

hinterlassen, dass ich noch heute, nach so vielen Jahren, mir jede Scene, jede Geberde, ich möchte sagen jedes Wort genau in's Gedächtniss rufen kann und bald zu Thränen, bald zum Lachen dadurch gerührt werde, gleich als ob ich vor der offenen Scene sässe.

Nachdem sich Mrs. Siddons vom Theater zurückgezogen hatte, lebte sie fast immer in London, umgeben von ihrer Familie und einem Kreise vertrauter Freunde, wozu die hervorragendsten Grössen der Literatur und Kunst gehörten. Dieser Kreis sollte sich leider bald vermindern; sie hatte den Kummer, viele Personen hinsterven zu sehen, die ihr theuer und zärtlich zugethan waren; zunächst einen Sohn und zwei Töchter, deren eine ihr durch seltene Schönheit, die andere durch ungewöhnliche Begabung glich. Auch ihr Bruder, John Philip Kemble, ging ihr voraus in den Tod, nachdem er sich einen glänzenden Ruf erworben hatte. Von einer bewundernswürdigen Gestalt und Ausdrucksfähigkeit, voll Verve und Aplomb, zeichnete er sich besonders in den Rollen eines Brutus, Cato, Coriolan aus und schien für die Darstellung römischer Helden wie geboren; allein er hatte eine schwache Stimme, die ihn zwang sich in der Deklamation zuweilen zu übernehmen, wie die Kritik ihm vorwarf. Sein Bruder Charles Kemble war eine elegante und vornehme Erscheinung; kaum minder zeichnete sich der dritte Bruder, Stephen Kemble — der beste Falstaff seiner Zeit — durch ein vortheilhaftes Aeussere aus . . .

Obwohl vor Allem gefeiert als Tragödin, war Mrs. Siddons doch auch im Lustspiele bezaubernd. Es leben noch Personen, die sich ihrer abendlichen Vorlesungen erinnern und des sprudelnden Uebermuths, der hinreissenden Munterkeit, welche sie in den Rollen einer Rosalinde, Mrs. Quickly, Beatrice u. s. w. offenbarte. Ihre glänzendsten Rollen waren indess die Königin Katherine, Isabella und obenan Lady Macbeth.

Meine Mutter hat mir öfter erzählt, dass sie beim Studiren dieser letzten Rolle (eine Beschäftigung, zu welcher sie, in Folge der wachsenden Vermehrung ihrer Familie, einen Theil der Nacht in Anspruch nehmen musste) in der Mordscene, in der Stille der Nacht, ein solches Grauen empfand, und von den Schrecken, welche der Dichter schildert, so gepackt und durchschauert wurde, dass sie zuletzt, von Entsetzen überwältigt, auf die Treppe stürzte, in wilder Flucht ihr Schlafzimmer wieder erreichte, sich in's Bett warf und zitternd vor Furcht, ohne zu wagen ein Glied zu rühren, unter der Decke liegen blieb bis der Tag die Finsterniss und ihre Schreckgebilde verscheuchte.

Weit entfernt, bloss mit dem Verstande zu arbeiten, wie Manche von ihr geglaubt haben, war ihr Gefühl und Herz immer tief mit-erregt, wenn sie das Publikum erschütterte, und das Gesicht von wirklichen Thränen gebadet verliess sie die Bühne, wenn sie Constance oder Lady Randolph gespielt hatte.

Auch in der Tragödie *Bajazet* von Rowe brachte sie eine mächtige Wirkung hervor, und zwar ohne zu schreien und zu toben und sich in ihren Bewegungen zu überstürzen, sondern lediglich durch die ergreifende Wahrheit ihres Mienenspiels: als Aspasia am Rande der Rampe hörte, wie man Befehl gab ihren Geliebten zu erwürgen, war das Parterre gleichsam durch Grausen gebannt, und alle Frauen wandten den Kopf zur Seite, oder verhüllten ihr Gesicht.

Einen völlig verschiedenen, naïvern und rührenden Eindruck brachte sie eines Abends in dem Trauerspiel „*Jane Shore*“ hervor, in dem Augenblick, da diese unglückliche Frau, gequält von Hunger, mit herzerreissender Stimme rief: „Seit drei Tagen hab' ich kein Brot über die Lippen gebracht.“ Eine Kinderstimme brachte unter Schluchzen die Worte hervor: „Ach, arme Frau, bitte nehmen Sie meine Orange.“ Das Publikum und die Schauspielerinnen sahen darauf in einer der Bühne ganz nahen Loge ein allerliebstes Kind, welches mit zitternden Händchen die schöne Frucht der hungernden Jane Shore darbot.

Dieser Macht, dieser Kunst der aus höchster Wahrheit entspringenden Täuschung konnte Niemand widerstehen. Joanna Baillie schrieb — als sie den Hamlet von meiner Mutter hatte vorlesen hören — an eine Freundin: „Sie erschien vor uns wie ein höheres Ausnahmswesen, über welches die Jahre keine Macht haben, denn die Zeit hat ihre Hand so sanft auf sie gelegt, als ob sie selbst Ehrfurcht vor ihr fühlte.“

Dieser poetische Ausdruck ist nur gerecht, trotz des Enthusiasmus, den er offenbart. Gleich bei ihrem ersten Auftreten machte sie Furore; selbst die Mode mit ihren wechselnden Launen und flüchtigen Erscheinungen hing sich an ihren Triumphwagen: es gab immer Kleider, Hüte, Mäntel à la Siddons. Ein Kreis von Damen aus der sogenannten grossen Welt, die Blumen der englischen Aristokratie, trugen Ketten mit einem S von Gold. Als der schlagendste Beweis des holden Zaubers, den sie über die Geister ausübte, möge die Thatsache hervorgehoben werden, dass ihr Name die englische Sprache durch ein neues Wort bereichert hat: Siddonisch (*Siddonian*), welches seitdem in England als der Inbegriff makelloser, anmuthiger, klassischer weiblicher Schönheit gilt.

Nach der treffenden Bemerkung der Mrs. Jameson bewährte meine Mutter durch ihr Leben diese grosse Wahrheit: dass eine wirklich begabte Frau ihre Gaben bis zum Höchsten ausbilden, sich einer öffentlichen Laufbahn widmen und dabei durch strengsittlichen Wandel und treue Pflichterfüllung die Würde und Reinheit ihres Geschlechts völlig makellos erhalten und so neben ihrem Ruhme als Künstlerin auch die Achtung einflössen kann, welche ihr als Frau gebührt.

Obgleich Mrs. Siddons, in Folge ihrer Anstrengungen, an einem schlimmen Kopfübel litt, das nichts zu heilen noch dauernd zu lindern vermochte, erreichte sie doch ein hohes Alter, und bewahrte bis an ihr Lebensende die volle Klarheit ihres Geistes und den Gebrauch ihrer Fähigkeiten. Noch vierzehn Tage vor ihrem Tode, der im Jahre 1831 erfolgte, las sie, vor einem Kreise von dreissig Personen, Shakespeare's Heinrich V mit gewohnter Meisterschaft und Lebendigkeit.“

Cecilia Combe, (geb. Siddons).

Es ist männiglich bekannt, und wird auch in den oben mitgetheilten Erinnerungen an Mrs. Siddons ausdrücklich hervorgehoben, dass ihre Darstellung der Lady Macbeth die Krone ihrer künstlerischen Leistungen bildete. Sie widmete dieser schweren Rolle ein langjähriges, eingehendes Studium, immer auf ihre ersten Eindrücke zurückkommend, welche bei reingestimmten Geistern die richtigsten zu sein pflegen. Noch mehr als bei Männern ist dies bei Frauen der Fall, die mit ihrem frischen Gefühle und ihrem angeborenen Sinne für das Schöne und Maassvolle oft im Nu Das glücklich gewinnen, was der Mann erst durch mühselige Verstandesoperationen erringen muss. Erwägt man nun, welche hohe Stellung Mrs. Siddons in ihrer Kunst einnahm, wie reich sie von der Natur ausgestattet war und wie gewissenhaft sie ihre Aufgaben fasste, so muss ihr Urtheil über die so verschiedenen Auslegungen unterworfenen Rolle der Lady Macbeth von der höchsten Bedeutung erscheinen.

Gervinus sagt sehr richtig: „Der tüchtige Schauspieler wird immer der bessere Dolmetscher Shakespeare's sein, als der gelehrte Commentator.“

Wir müssen diesen Satz hier gegen den gelehrten und geistvollen Verfasser selbst anwenden, da der Inhalt sich in einigem Widerspruch mit Dem zu befinden scheint, was am Schlusse seiner Abhandlung über Macbeth, in Bezug auf Mrs. Siddons, als Darstelle-

rin der Lady, gesagt wird. Wir setzen die ganze Stelle wörtlich her:

„Seit 1795 spielte in London Mrs. Siddons diese Rolle, und auch sie war die Bewunderung Aller, die sie sahen. Sie gab sie wie eine Gestalt der antiken Tragödie, einfach, statuengleich, in marmorner Haltung, und in gewaltiger Energie. Der Beschreibung nach war ihr Spiel bei jenen Worten, wo sie sich vermisst ihrem lächelnden Kinde das Gehirn zu zerschmettern, krampfzig übertrieben und verzerrt. Sonderbar, dass dieselbe Frau, die über diese Rolle einige Bemerkungen niedergeschrieben hat, in ihrer Theorie anderen Sinnes schien, als in ihrer Praxis. Sie ahnte den unterdrückten weiblichen Funken in diesem Charakter und ging so weit, sogar weibliche Liebenswürdigkeit und eine blonde Schönheit in ihr zu vermuthen. Darin war sie offenbar der richtigen Fährte näher als in ihrem Spiele. Sie mochte aber die Rolle für dankbarer halten, wenn sie dieselbe so ausführte wie sie that. Diese Weise, aus einer gegebenen Rolle etwas Willkürliches zu machen, ist aber ein Kunststück, das höchstens bei Rollen angewandt wäre, aus welchen der Dichter selber nichts zu machen wusste. Bei Shakespeare ist es immer eine Stümperei. Er hat dem Schauspieler nichts zu thun gelassen, als ihn zu begreifen, aber er hat ihm überall hinreichend zu thun gegeben, wenn er ihn wirklich begreifen wollte.“

Wir haben in Allem, was wir sonst über Mrs. Siddons gelesen, nichts gefunden, was die hier gegen sie ausgesprochene harte Rüge rechtfertigte. Es ist nirgends bewiesen, dass sie aus einer gegebenen Stelle etwas Willkürliches gemacht, dass sie ihre Kunst zu Kunststücken entwürdigt habe. Und nun gar in der Rolle der Lady Macbeth, in welcher sie, wie Gervinus selbst sehr richtig sagt: die Bewunderung Aller war, die sie sahen. Wie passt das zu dem Folgenden? Wenn Einige ihr Spiel in einer einzigen Scene „krampfzig übertrieben und verzerrt“ gefunden haben, so ist dadurch noch nicht bewiesen, dass es auch wirklich so gewesen sei. Walter Scott fand es nicht so, und das Urtheil eines solchen Mannes, der mehr von Shakespeare's Geist und Gestaltungskraft in sich hatte als irgend ein anderer Dichter nach Shakespeare, dürfte doch schwer in's Gewicht fallen. Walter Scott würde irgendwelche Kunststücke und Willkürlichkeiten in Mrs. Siddons' Darstellung der Lady Macbeth wahrlich nicht bewundert haben. Der scheinbare Widerspruch zwischen ihrer Theorie und Praxis in der Auffassung dieser Rolle dürfte leicht zu lösen sein. Sie ahnte den unterdrückten weiblichen Funken in dem dämonischen Charakter der Lady nicht erst, als sie ihre



Bemerkungen darüber niederschrieb, sondern liess ihn schon in ihren Darstellungen durchschimmern, welche eben dadurch von der herberen Auffassung der Mrs. Pritchard, ihrer Vorgängerin, sich unterschieden. Dass sie dann später, bei immer tieferem Eindringen in die Rolle, die in ihrer wuchtigen, sprunghaften Knappheit der Deutung einen weiten Spielraum lässt, mehr Weiblichkeit in der Lady fand als Andere, und sogar eine blonde Schönheit in ihr vernuthete, beweist doch sicher nichts gegen die Redlichkeit ihres Strebens, den Dichter mehr und mehr zu begreifen. Sie konnte irren, aber sie war, ihrem ganzen Charakter nach, unfähig, sich an dem Genius Shakespeare's wissentlich zu verstündigen.

Eine Schauspielerin hat nicht bloss ihre Rolle an sich zu begreifen, sondern sie hat diese Rolle auch ihrer Persönlichkeit anzupassen um ein harmonisches Ganze daraus zu schaffen. So ergeben sich oft Unterschiede zwischen Theorie und Praxis, die mit dem redlichsten Kunststreben gar wohl bestehen können . . .

Im grossen Ganzen neigt, wie wir gesehen haben, Gervinus sich der mildern Auffassung der Mrs. Siddons zu, und es freut mich, hierin mit ihm übereinstimmen zu können. Mir würde die Lady Macbeth nicht eine Kunstschöpfung ersten Ranges, sondern nur ein widerwärtiges Ungeheuer sein, wenn sich nicht auch weibliches Gefühl in ihr offenbarte. Man kann in der Schätzung dieses weiblichen Gefühls leicht zu weit gehen und dadurch das Dämonische des Charakters beeinträchtigen, wie die Romantiker gethan; allein die Weiblichkeit ganz in der Lady zu leugnen, ist jedenfalls noch unrichtiger.

Der sicherste Weg der Erklärung ist immer, sich genau an die Worte des Textes zu halten und mehr heraus- als hineinzudeuten. Freilich wird's auch bei diesem Verfahren an abweichenden Ansichten nicht fehlen, da Jeder mit eigenen Augen liest, und der Eine Dieses, der Andere Jenes zwischen den Zeilen findet. So hab' ich z. B., beim besten Willen mich eines Bessern belehren zu lassen, das Hohe und Edle in Macbeth's Natur nie entdecken können, das unsere berühmtesten, von mir hochverehrten Shakespeare-Erklärer, Ulrici und Gervinus, darin finden. Ich neige mich, bei der Auffassung dieses Charakters, mehr der Ansicht Maginn's<sup>1)</sup> und George Fletcher's<sup>2)</sup>, und unter den Deutschen Kreyssig's zu, der von Macbeth sagt: „Er empfindet das Ungeheuere seiner That mit der ganzen Gewalt des Schmerzes und des Entsetzens, deren nur unabge-

---

<sup>1)</sup> *William Maginn's Shakespeare Papers. London, 1860.*

<sup>2)</sup> *Studies of Shakespeare. London, 1847.*

schwächte, unverdorbene Naturen fähig sind. Aber seine Sittlichkeit ist von vornherein mehr die der Gewohnheit und des Gefühls, als die des Gedankens und Willens. Wo er aus dem Strudel der blossen Empfindung, des unbestimmten Schauders vor dem Grässlichen zu klaren Vorstellungen sich erhebt, da sind es nicht moralische Skrupel, sondern Erwägungen der Zweckmässigkeit, die ihn beschäftigen. Sein Ehrgefühl weit mehr als sein Rechtsbewusstsein schaudert zurück vor der That.“

Macbeth erliegt gleich der ersten Versuchung, die vor unsern Augen an ihn herantritt. Weder die Hexen noch die Lady erzeugen den Mordgedanken in ihm: dieser entspringt in seinem eigenen Herzen, und noch ehe er den Mord des Königs vollzogen hat, denkt er auch schon an den des Thronfolgers. Die Hexen begrüßsen Macbeth mit Verheissung einstiger Herrlichkeit, allein sie sagen kein Wort über die Mittel; sie rathen ihm keinen Mord an: wenn er ihren Worten glaubt, so kann er sein Schicksal ruhig abwarten. Die Lady räth ihm erst zur raschen That, als sein Entschluss bereits gefasst ist.

Wir lernen Macbeth zuerst kennen als einen Verwandten und Freund des gnadenreichen Königs, für den er verrätherische Rebellen bekämpft, während er heimlich einen weit schlimmern Verath, als jene begingen, gegen seinen Lehnsherrn, Freund und Wohlthäter nährt, ohne — wie er selbst sagt — irgend ein anderes Motiv als hochfliegenden Ehrgeiz. Man sollte denken, gerade die Schnelligkeit, mit welcher das Schicksal ihn zum Than von Cawdor macht, würde ihn von gewaltsamem Vorgehen abhalten und bewegen, auch die Erfüllung der Königsprophezeiung dem Schicksale zu überlassen: statt dessen spornt es nur seine blutigen Vorsätze.

Dass Duncan ein schlechter Menschenkenner ist, hat er beim ersten Than von Cawdor bewiesen, und beweist es bei Macbeth noch mehr, wodurch der Dichter klar genug ausdrückt, dass wir seinen Helden anders nehmen müssen, als er von den Andern geschildert wird. „*Noble Macbeth*“ beweist deshalb nicht mehr für seinen edlen und hohen Sinn, als „*honest Jago*“ für dessen Rechtschaffenheit.

Nicht einen einzigen Zug von Edelmuth und sittlicher Grösse leiht der Dichter seinem blutigen Helden, dessen Verbrechen um so ungeheuerlicher erscheinen, als er sie nicht im blinden Triebe der Leidenschaft begeht, sondern mit klarem Blicke, im vollen Bewusstsein seines Unrechts, und mit prophetischer Ahnung ihrer verderblichen Folgen. Er hat es nur mit dieser greif- und sichtbaren Welt

zu thun; das Jenseits kümmert ihn wenig; er fürchtet weder Gott noch Teufel: er ist nur um den möglichen Verlust der goldenen Meinung bekümmert, die seine Siege ihm bei den Menschen errungen haben. Jemehr Macbeth's Charakter sich entwickelt, desto deutlicher sehen wir, dass er ein Mann ist von grossem physischen Muth, aber ein moralischer Feigling. Darauf hat uns schon der erste Monolog der Lady, beim Lesen des Briefs, hingewiesen. Darauf weisen ferner ihre Worte hin:

• *Art thou afeard*

*To be the same in thine own act and valour,  
As thou art in desire? Would'st thou have that  
Which thou esteem'st the ornament of life,  
And live a coward in thine own esteem,  
Letting I dare not wait upon I would,  
Like the poor cat i' the adage?*

Macbeth's moralische Feigheit wird nur von seiner Selbstsucht übertroffen, die gar keine Rücksichten und Bedenken kennt, wie er das selbst am stärksten in den Worten ausdrückt:

*for mine own good*

*All causes shall give way.*

Nicht zufrieden die Krone errungen zu haben, gönnt er — obgleich selbst kinderlos — Banquo's Nachkommen die ihnen verheissene Macht nicht, sondern dingt Mörder, um Banquo sammt dessen Sohne aus dem Wege zu räumen. Zu diesem Verbrechen wird er von seiner Gemahlin nicht angespornt, ja, er wagt nicht einmal, sie in seinen neuen Mordplan einzuweihen, und hier, wo er ganz allein steht mit seiner sich überstürzenden Verworfenheit, öffnet sich eine immer wachsende Kluft zwischen den Beiden, welche uns die Unterschiede ihrer Charaktere auf das Deutlichste veranschaulicht.

Lady Macbeth will ihren Gemahl glücklich wissen; um dieses Ziel zu erreichen, ist ihr kein Opfer zu gross. Ihr hochfliegender Ehrgeiz kommt dem seinigen anfeuernd entgegen. Sie kennt ihn, und von dem Augenblicke an, wo er ihr seine geheimsten Wünsche enthüllt hat, ist sie nur bestrebt diese zu erfüllen. Sie ist sich der ganzen Tragweite des Verbrechens ebenso bewusst wie er, allein sie fürchtet die Folgen nicht wie er, weil sie meint, einen König könne Niemand zur Rechenschaft ziehen; deswegen drängt sie ihren Gemahl, den in seinem Geiste entsprungenen Mordplan rasch auszuführen. Sie selbst will dabei thätig sein:

*He that's coming  
Must be provided for: and you shall put  
This night's great business into my despatch;  
Which shall to all our nights and days to come  
Give solely sovereign sway and masterdom!*

Dabei ist sie nicht ohne Gewissen, wie die Anrufung der Geister beweist, die sie entweihen sollen. Wir haben es nicht mit einer kalthütigen Mörderin zu thun, sondern wir sehen die gewaltige Anstrengung eines Alles besiegenden Verlangens, womit sie ihr Gewissen zu betäuben sucht. Religiöse Skrupel hat sie noch weniger als er. Auch ist sie ohne seine lebhaftes Phantasie, nüchternen Geistes und deshalb stätiger in ihrem Vergehen. Fürchtend dass er fehlen könne, beschliesst sie die That selbst zu thun. Macbeth scheint noch im letzten Augenblicke umkehren zu wollen — da muss sie ihre ganze Energie aufbieten um ihn vorwärts zu treiben:

*Was the hope drunk,  
Wherein you dress'd yourself? hath it slept since?  
And wakes it now to look so green and pale  
At what it did so freely? From this time  
Such I account thy love.*

Seine Worte:

*I dare do all that may become a man;  
Who dares do more, is none, —*

reizen sie zu der Frage:

*What beast was it, then,  
That made you break this enterprize to me?*

Aus dem Folgenden sehen wir dann, dass bis dahin der Mordplan noch nicht genau überlegt war und erst jetzt von der energischen Lady festgestellt wird. Kaum hat sie ihm klar gemacht, dass nach ihren umsichtigen Vorbereitungen der Verdacht der Schuld auf die beiden Kämmerlinge fallen werde, als Macbeth sich rasch entschlossen zeigt zu der That, denn er fürchtet nicht ein Mörder zu sein, sondern dafür zu gelten. Unschuldige zu opfern, um den Schein der Schuld von sich abzulenken, ist ihm eine Kleinigkeit

*I am settled, and bend up  
Each corporal agent to this terrible feat! —  
Away, and mock the time with fairest show —  
False face must hide what the false heart doth know.*

Die Theilnahme, welche wir — trotz seiner fortschreitenden Greuelthaten — für Macbeth empfinden, weiss der Dichter mit erhabener Kunst dadurch in uns zu wecken, dass er zeigt, wie die Strafe Macbeth's fast noch grösser ist als sein Verbrechen; wie sein rücksichtsloser, selbststüchtiger Ehrgeiz ihm Schlaf, Frieden und Esslust raubt, ihn zu keiner Stunde ruhigen Genusses kommen lässt, und wie der trügerische Schein der irdischen Grösse, die er so theuer und blutig erkauft, so ganz verschwindet im Vergleich mit seinem grenzenlosen Elend.

Den Gegensatz zu dem selbststüchtigen, blutigen Macbeth bildet seine Gemahlin, die nur an ihn denkt, für ihn lebt und stündigt, sich ihm zu Liebe verstellt, um ihn anzuspornen zu dem, worin er sein Glück sucht, denn alle die rauen und herzlosen Worte, die sie spricht, drücken nicht ihren wahren Charakter aus, der erst in dem gewaltsamen und zur Verzweiflung führenden Ausbruche ihrer so lange mit übermenschlicher Energie unterdrückten Natur zu Tage tritt. Sie wird nicht glücklich durch seine Erhebung, aber sie fährt fort, ihm zu Liebe sich zu verstellen so lange — sie kann!

Er sucht dann nicht länger den Rath und Beistand seiner Frau, überlässt sich blind der Führung der bösen Mächte, rennt immer mehr dem Verderben entgegen, zuletzt dem sichern Tode, aber Selbstmord fällt ihm nicht ein: so lange er noch leben kann, muss er Anderer Blut vergiessen, bis ihn im Kampfe der Todesstreich trifft. Den heldenhaften physischen Muth wird ihm kein besonnener Beurtheiler abstreiten, aber ebenso wenig kann man seine moralische Feigheit leugnen. Diese zeigt sich besonders darin, dass er nirgends die Folgen seiner Verbrechen tragen will, sondern sie auf Andere zu wälzen sucht. Die Befriedigung, welche er vom Machtbesitz erwartete, wird ihm freilich vom Schicksale in seiner eigenen Brust grausam versagt. Unglücklich wie er sich selbst fühlt, will er auch Andere nicht glücklich sehen; er ist die verkörperte Selbstsucht und Missgunst. Er missgönnt und beneidet sogar Duncan seine Grabesruhe. Er stirbt endlich, wie er gelebt hat: als ein verstockter, hartgesottener, reueloser Sünder . . .

Lady Macbeth hatte den Mord Duncan's für das Siegel der Sicherheit und Herrschaft gehalten, ohne zu ahnen, dass er in der Verbrecherslaufbahn ihres Gemahls nur der erste Schritt sei. Sie hat sich völlig in ihm geirrt; auch ihr Wort, dass er zu voll von der Milch der Menschengüte sei, beruhte ebenso auf einem Irrthume, wie Duncan's Urtheil über ihn.

Sie sieht sich, die ihn zum ersten Schritte trieb auf der Bahn

des Verderbens, als die Quelle seines Unglücks an, und das macht sie selbst unglücklich.

Er offenbart uns seinen wahren Charakter ausführlich genug in seinen Monologen; bei ihr aber, der stolzen, opfermuthigen, verschlossenen, wortkargen Frau, war die Nachtwandelszene nöthig, um uns über ihren verschleierten Charakter aufzuklären:

*The grief that does not speak,  
Whispers the o'er-fraught heart, and bids it break.*

Hätte sie den Zweck ihrer übermenschlichen Anstrengungen, sein Glück, oder was er dafür hielt, zu begründen, erreicht, ja, hätte sie ihm ferner noch etwas sein, ihm Trost und Stütze bieten können, und hätte sie in seiner Liebe einigen Ersatz gefunden für die ihm gebrachten Opfer, so würde ihr starker Geist wohl noch lange den Mahnungen des Gewissens widerstanden haben. Aber das Blut Banquo's hatte alle zärtlichen Gefühle ihres Gatten für sie, alles Vertrauen in sie ausgelöscht: er fühlte, dass sie nicht die Frau sei, ihm aus einem Verbrechen in das andere zu folgen, und er entfremdete sich ihr, um seinen blutigen Gang allein weiter zu gehen. Auf ihre Bemerkung:

*You lack the season of all natures, sleep,*  
antwortet er:

*My strange and self-abuse,  
Is the initiate fear, that wants hard use:  
We are yet but young in deed.*

Diese Worte mussten ihr auf das Eindringlichste klar machen, dass es mit ihrer Macht über ihn zu Ende sei und dass er Ruhe nur durch die absichtliche Verhärtung seines Sinnes, durch die Gewohnheit des Verbrechens zu finden hoffe. So musste die ganze Wucht ihrer auf's Höchste gespannten Thatkraft, welcher nach Aussen zu wirken jetzt Trieb und Veranlassung fehlte, mit furchtbarer Gewalt auf sie selbst zurtückschlagen. Der jähe, äusserlich unvermittelte Umschwung, der sich in ihr vor unsern Augen vollzieht, ist danach leicht zu erklären. Freilich fehlt es in Deutschland an hochachtbaren Auslegern nicht, welche den Hergang ganz anders deuten und aus den Zügen und Worten, die Macbeth's Entfremdung und Erkaltung gegen die Lady offenbaren, das gerade Gegentheil herausfinden. Ich muss mich hier auf die Seite der Engländer stellen, welche die Tradition und das heimathliche Sprachgefühl für sich haben. Um die wesentlichen Momente in das rechte Licht zu rücken.

ist es nöthig, noch einmal auf den Ausgangspunkt zurückzukommen. Wir knüpfen hier wieder bei Gervinus an, dessen Urtheil dem eines Fletcher und Maginn am schroffsten gegenübersteht. Er sagt von der Lady: „Keine übernatürliche Versuchung tritt ihr nahe, sondern nur die nüchterne in dem Briefe ihres Mannes; keine Vorstellung schreckhafter Folgen, keine Malinstimme eines Gewissens erschreckt sie wie Macbeth vor der That; während derselben bleibt sie umsichtig, überlegt, zur Verstellung geschickt; nach ihr wäre sie fähig, das Geschehene bald zu vergessen. Sie fühlt, dass solche Thaten wie Macbeth zu begräbeln, sie toll machen würden, sie mahnt davon ab und ist gelassen genug, dieser Einsicht ihrerseits Folge leisten zu können.“

Dass sie mehr Selbstbeherrschung besass, als Macbeth, dem es so ziemlich ganz daran fehlte, ist richtig; allein dass sie fähig gewesen wäre, das Geschehene bald zu vergessen, widerlegt sich wohl am besten durch die zerstörenden Folgen, durch den furchtbaren Rückschlag, den das Geschehene in ihr erzeugte. Wenn sie fühlt, dass solche Thaten wie Macbeth zu begräbeln, sie toll machen würde, so fühlt sie doch nur ganz richtig voraus, was wirklich später eintritt; und wenn sie davon abmahnt, und gelassen genug ist, dieser Einsicht ihrerseits Folge leisten zu können, so beweist das nur, was wir schon wissen, dass sie mehr Selbstbeherrschung besitzt als Macbeth, nicht aber, dass ihr das frevelhafte Beginnen weniger zu Herzen geht als ihm. Sie vermisst sich wohl, die entsetzliche That zu thun, hat aber doch nicht die Kraft dazu, weil der schlafende König sie an ihren Vater gemahnt. Macbeth, in dessen Hirne der Mordplan entsprungen, führt ihn auch aus. Er fürchtet sich nicht vor blutigen Thaten: er fürchtet sich nur vor seinen Einbildungen:

*Present fears*

*Are less than horrible imaginings.*

Nach der erschütternden Schilderung der Mordscene durch Macbeth bricht die Lady ohnmächtig zusammen, nicht — wie gewöhnlich angenommen wird — aus Verstellung, sondern in Wahrheit überwältigt von dem lebhaften Bilde des Verbrechens.

Immer frei von Furcht ferner und zufälliger Gefahr, fühlt sie sich desto schwerer gedrückt durch die Bürde bewusster Schuld. Wie ergreifend ist der Ausdruck ihres ruhelosen Herzens, nachdem sie Königin geworden:

*Nought's had, all's spent,  
Where our desire is got without content;  
'T is safer that to be which we destroy,  
Than, by destruction, dwell in doubtful joy.*

Die dann folgenden Worte anderen Sinnes sagt sie zu Macbeth, um ihn zu trösten. Er aber will nicht getröstet sein; er will immer weiter im Blut waten, um die Flammen seines Gewissens damit zu löschen. Wie herzlos zeigt er sich bei ihren entsetzlichen Leiden! Man lese die betreffende Stelle ausführlich nach und frage sich dann, ob auch nur ein Funke von wahrem Mitgefühl sich darin ausspricht. Das Ganze wird dann gekrönt durch seinen Ausruf bei der Kunde ihres Todes:

*She should have died hereafter —  
There would have been a time for such a word.*

Ich weiss wohl, dass auch diese Worte bei uns im Sinne tiefsten Gefühls gedeutet werden, allein solche Deutung scheint mir der ganzen Charakteranlage Macbeth's zu widersprechen. Seine besseren Gefühle gehen unter — ihre besseren Gefühle gehen auf in der Entwicklung der blutigen Tragödie. Das Einzige was er bis an sein Ende bewahrt, ist sein heldenhafter Muth in offenem Kampfe. Sein immer wachsender, selbststichtiger Mannestrotz hat allen Mahnungen des Gewissens, allen Schreckgebilden seiner so reichen und erregbaren Phantasie widerstanden. Sie aber bricht zusammen nach dem ersten gewaltsamen Aufschwunge, der sie — aus eigenem Ehrgeiz und aus Liebe zu ihrem Gatten — über die Grenzen der Weiblichkeit hinausführte. Und nun kommt Alles zum Vorschein, was sie so lange im stolzen Herzen verschlossen gehalten hat. Nicht bloss ihr eigenes Verbrechen quält sie, sondern auch die Greuel, welche ihr Gatte ohne sie begangen. Wie grauenvoll drückt sich das in den Worten aus: *The Thane of Fife had a wife — where is she now!* — In dieser und ähnlichen Stellen bietet uns der Dichter die leitenden Fäden durch das Labyrinth ihres Charakters, der uns wahrlich mehr als einen Funken von Weiblichkeit offenbart. Und um uns nicht im Zweifel darüber zu lassen, dass er keine Hittin in ihr zeichnen wollte, lässt er sie in ihrer Verzweiflung ausrufen: *All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand!* — *Oh! oh! oh!* —

Ergänzt man dies durch die Zärtlichkeitsausdrücke, welche Macbeth gegen sie gebraucht, und durch den edlen Anstand, wel-



chen man bei Damen von hoher Stellung voraussetzt, so wird sich unschwer ein äusserlich sehr vortheilhaftes Bild von ihr gewinnen lassen. Eine Schauspielerin mit dunklem Haar braucht allerdings keine blonde Perücke aufzusetzen, um Lady Macbeth zu spielen, (und das hat Mrs. Siddons auch nicht gethan), — aber dass auch eine blonde Schönheit (wenn sie innerlich das Zeug dazu hat) Lady Macbeth vollkommen zur Geltung bringen kann, ohne sich die Haare schwarz zu färben, scheint mir keinem Zweifel zu unterliegen.

---

# Shakespeare's englische Historien auf der Weimarer Bühne.

Von

**Ludwig Eckardt.**

Mehr denn ein Jahr ist verflossen, seit Weimar den glücklichen Gedanken Dingelstedt's, Shakespeare's Jubiläum durch eine erste Gesamtdarstellung der englischen Historien des Dichters zu feiern, aufgegriffen und verwirklicht hat. Die deutsche Bühnenwelt weiss, in wie rühmlicher Weise der Versuch gelang.

Die Aufgabe dieser Zeilen kann es jedoch nicht sein, der damaligen theatralischen Verkörperung der Idee mit kritischem Auge zu folgen; sie besteht, ohne eine warme Anerkennung der Schauspielkräfte Weimars und ihrer Bemühungen im Verlaufe der Darstellung auszuschliessen, vielmehr darin, dem Leser zunächst ein möglichst vollständiges Bild der Dingelstedt'schen Bearbeitung zu geben, daran einige Reflexionen über die Shakespeare-Bearbeitungen im Allgemeinen zu knüpfen, ferner den Werth der genannten Historien für die deutsche Bühne in Frage zu bringen und unsere Zeilen endlich mit einem Hinblicke auf das historische Drama einer-, den dramatischen Cyklus andererseits abzuschliessen.

Der Leser begleite uns mit Nachsicht, da uns Raum und Zeit zu einer skizzenhaften Behandlung zwingen, die nur durch den Um-

stand entschuldigt werden kann, dass wir hier zu gewiegten Lesern sprechen, die uns auf das halbe Wort verstehen.

Wir bemerken zunächst, dass Dingelstedt den Weimarer Cyklus mit „Richard II.“ anhebt und den zeitlich vorhergehenden „König Johann“ fallen liess. Wir wollen nicht verhehlen, dass wir dies aus manchem nicht unwichtigen Grunde bedauerten. Abgesehen davon, dass dieses Drama einheitlicher als andere Historien gebaut ist und sich zu der Höhe eines echten Trauerspiels erhebt, was wir nur von dem Schlussstücke, dem gefeierten „Richard III.“ — freilich im gesteigerten Maasse — wieder sagen können, von diesem ästhetischen Gesichtspunkte demnach abgesehen, scheint uns „König Johann“ ein vortrefflicher Prolog der ganzen Dramenreihe zu sein. Wir werden hier ganz anschaulich in den mittelalterlichen Staat, in das Ringen der königlichen und priesterlichen Gewalt, in diesen noch heute nicht ganz ausgefochtenen Saul-Samuel-Konflikt, in die Vasallenkämpfe, aber auch in das erste Aufstreben der volkstümlichen Elemente versetzt. Wie prächtig schliesst der Bastard, halb ein Sohn des Fürstenhauses, halb ein Kind des Volkes, ein Träger des nationalen Geistes:

„Dies England lag noch nie und wird auch nie  
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,  
Als wenn es erst sich selbst verwunden half.

— — — — —  
Es komme nur die ganze Welt in Waffen,  
Wir trotzen ihr; nichts bringt uns Tod und Reu,  
Bleibt England nur sich selber immer treu.“

Dingelstedt konnte gewichtige Gründe haben, diese Dichtung gleichwohl auszuschliessen, zunächst schon den äusserlichen einer passenden Steigerung. Wer erkennt diese von „Richard II.“ bis zu „Richard III.“? Würde dagegen „Richard II.“ nach „König Johann“ nicht abfallen? Dazu kommt, dass zwischen beiden Stücken eine Lücke liegt, die nur durch einen Prolog auszufüllen gewesen wäre. Auch war wohl der Gesichtspunkt durchschlagend, dass durch die Beschränkung auf die Dramenreihe vom zweiten zum dritten Richard der Kampf zwischen der weissen und rothen Rose als Mittelpunkt des Cyklus scharf hervortrat, und dieser dadurch fast zu Einem Drama wird, zu dem sich die einzelnen Stücke wie Akte verhalten, dessen Exposition in „Richard II.“ dessen erschütternde Katastrophe in „Richard III.“ gegeben ist.

Wir sehen hier den Streit um die Krone in den effektivsten

wechselnden Beleuchtungen an uns vortübergehen. Wer soll sie tragen, der Erbe der Geburt oder der Mann des Verdienstes? Was hat grösseren Anspruch an sie, das äussere oder innere Recht? Das Gottesgnadenthum wird einer schweren Kritik unterzogen, und Jene irren sehr, welche aus den englischen Historien eine servile Verherrlichung des fürstlichen Berufes herauslesen wollten. Shakespeare schreibt unbefangen wie die Geschichte, aber um so niederschmetternder. Keiner behauptet sich, wie aus seinen Bildern hervorgeht, auf dem Throne, den nicht das Volk trägt, auf dessen Haupt nicht ein demokratischer Tropfen fiel. Die Gnade Gottes ist hier weder mit der Legitimität, so weit sie auf blossem Pergament beruht, noch mit der Usurpation, die auf die blossе Gewalt sich stützt, weder bei dem Recht ohne Macht, noch bei der Macht ohne Recht. Sie ruht nur auf Dem, bei welchem äusserer und innerer Beruf sich decken.

Ein ergreifendes Bild entrollt gleich unser erstes Stück, welches einen schwachen, von seiner Umgebung missleiteten Fürsten dem Untergange zueilend, aber zugleich menschlich liebenswürdig und im Falle würdig zeigt. Dies ist keine Verherrlichung der Krone, wie manche Stimmen — je nach ihrem Parteistandpunkt rühmend oder tadelnd — finden wollten; es ist vielmehr die strenge Höhe der geschichtlichen Anschauung, welche uns die tragischen Konflikte vorführt, die aus einem zu hohen Beruf und einer zu geringen Kraft hervorgehen. Mag diese immerhin mit Liebenswürdigkeit gepaart sein; sie rettete einen sechzehnten Ludwig nicht.

Schwach, schwankend wie dieser, ist unser Richard II; gerade diese Schwäche erzeugt und nährt den revolutionären Sinn. Es lehrt kaum ein Geschichtswerk das Werden der Revolution so anschaulich wie unser Drama.

Die Dingelstedt'schen Theaterbücher, die uns zur Einsicht vorlagen, zeigen überall den bis in das Kleinste eingehenden vorsorgenden Blick des Dramaturgen, der nicht nur jede Aufstellung der Figuren vorzeichnet, sondern seinen Schauspielern selbst mit historischen, geographischen und ästhetischen Andeutungen zu Hülfe eilt. So wird zu Gaunt's Worten (2. Scene):

„Doch weil Bestrafung in den Händen liegt,  
Die das gethan, was wir nicht strafen können“ —

bemerkt: „Gaunt meint den Antheil, den König Richard selbst an Gloster's Mord genommen“ — oder, wenn Richard nach Coventry auf St. Lambertustag entbietet, hinzugefügt: „17. September 1398.“

Auch Didaskalien wie folgende finden sich öfter: „Die jähren Uebergänge von Stolz zu Kleinmuth, Hoffnung zur Verzweiflung sind hervorstechende Züge in Richard's Charakterbild, welche der Darsteller zur Anschauung zu bringen hat.“

Wir heben diese Beispiele hervor, um Dingelstedt's Sorgfalt, mit der er an die Shakespeare-Vorstellungen ging, zu illustriren, zugleich aber — durch Hervorhebung dieser stillen, von Vielen kaum geahnten Thätigkeit — der grossen Mehrzahl unserer Bühnenleiter ein kleines Bild davon zu geben, wie einstudirt werden sollte.

Der erste Akt von

„Richard II.“

ist in unserer Bearbeitung im Ganzen unverändert; im Einzelnen kann gleich hier das Bemühen betont werden, Schlegel's Uebersetzung verständlicher zu machen, praktischer, schlagender. Oft zieht auch Dingelstedt eine Reihe von Versen zusammen, sie zur Pointe spitzend, mit Reim verbrärend.<sup>1)</sup>

Der zweite Akt, dessen erster Auftritt gestrichen ist, endet mit Bolingbroke's Worten:

„Wir nehmen Euer Anerbieten an  
Und müssen Euch gewinnen mitzuziehn  
Nach Bristol-Schloss, das, wie man sagt, besetzt ist  
Von Wiltshire, Bussy, Herrn und ihrem Tross,  
Dem gift'gen Wurmfrass des gemeinen Wesens,  
Den ich geschworen habe auszurotten.  
Sie müssen fallen unterm Henkerbeil;  
Denn ihre Schuld ist's, dass ein edler Fürst  
Missleitet ward, von einer Königin  
Durch schlimme Lust getrennt und ganz verdorben.  
Ich selbst, ein Prinz durch Rechte der Geburt  
Dem König nah im Blut und nah in Liebe,  
Musst' ihren Ränken meinen Nacken beugen  
Und essen der Verbannung bittres Brot,  
Indessen sie geschwelgt auf meinen Gütern,  
Mir die Geheg' enthegt, gefällt die Horste,  
Mein Wappen von den Fenstern mir gerissen,  
Den Richtspruch mir verlöscht — — Fluch über sie! —  
Kommt, lieber Ohm! Kommt, Freunde, zum Gericht!

<sup>1)</sup> Wir setzen voraus, dass uns der Leser freundlichst mit seinem Shakespeare begleitet.

Erst über sie, dann über ihn der Schlag!  
Ein Weilchen noch an's Werk, — dann Feiertag!“

Der dritte Akt beginnt unter Wegfall der ersten Scene an der Klüste von Wales. Der Schluss dieser Scene, ursprünglich lautend:

— — „Der kränkt mich doppelt jetzt,  
Der mit der Zunge Schmeicheln mich verletzt.  
Entlasst mein Volk! Hinweg, wie ich Euch sage  
Von Richard's Macht zu Herefords lichtigem Tage“ —

ist von Dingelstedt, <sup>1)</sup> ohne dass wir diese Abänderung und Erweiterung gerne eintauschten, umgestaltet worden wie folgt:

— — Still, es ist genug. —  
Wie einen Sternschuss seh ich meinen Ruhm  
Vom Firmament zur niedern Erde fallen.  
Es senkt sich weinend meine Sonn' im West,  
Die nichts als Sturm und Wolken hinterlässt.  
Zu meinen Feinden sind die Freund' entflohn,  
Und widrig Glück spricht jeder Mühe Hohn.

- Im vierten Akt ist ein grosser Theil der ersten Scene gestrichen; er beginnt mit York's Worten:

„Herzog von Lancaster, ich komm' zu Dir  
Vom kronberaubten Richard, der Dich willig  
Zum Erben nimmt. Er giebt das hohe Scepter  
In Deiner Königlichen Hand Besitz.  
Besteig den Thron, jetzo dazu berechtigt.  
Lang' lebe Heinrich, Vierter dieses Namens.  
Bolingbroke.  
In Gottes Namen, ich besteig' den Thron.

Der Aufzug schliesst mit der Trennung des Königs von der Königin:

Leb' wohl auf ewig! Dieses Zögern macht  
Nur länger unsres Unglücks lange Nacht.

Wenn Bolingbroke (Akt V 2. Scene) sagt:

So liederlich wie tollkühn! Doch durch beides  
Seh' ich noch Funken einer bessern Hoffnung.

---

<sup>1)</sup> Hier scheint ein kleiner Irrthum obzuwalten: die Verse sind von Shakespeare selbst. S. Richard II 2. 4. D. R.

bemerkt Dingelstedt: „Diese Stelle bildet den Uebergang zu Heinrich IV.“

In der vierten Scene zieht Dingelstedt die Stelle der Musik so zusammen:

Ha, haltet Takt! O wie so herbe wird  
Musik, so stils sonst, wenn der Takt verletzt  
Und Harmonie nicht mehr geachtet wird.  
So ist's mit der Musik des Menschenlebens.  
Hier tadl' ich mit empfindlichem Gehör  
Verletzten Takt und eine falsche Saite;  
Doch für die Harmonie in meinem Reich,  
Für meiner Herrschaft Takt hatt' ich kein Ohr. —  
Wür' die Musik doch still! Sie macht mich toll!  
Und doch gesegnet sei, wer sie mir bringt.  
Sie zeugt von Liebe — für den armen Richard,  
Ein fremdes Kleinod in der Welt voll Hass.

Das Schauspiel schliesst sonst so ziemlich wie im Original.

„Heinrich IV.“ (1. Theil)

hat geringe Aenderungen erfahren; namentlich sind die Falstaff-scenen sehr geschont geblieben.

Akt 1, Scene 2 geht Prinz Heinrich mit den Worten ab:

Aus Klugheit spiel' ich dieses Thorenspiel  
Und steh', eh' sich's die Welt versieht, am Ziel.

Der dritte Aufzug beginnt mit dem zweiten Auftritt im Palast. Heinrich's Reden an den Sohn sind mit Recht gekürzt:

Hätt' ich so meine Jugendzeit vergeudet,  
So mich vor Aller Augen blossgestellt,  
Dann wär' des Volkes Neigung und Bewegung,  
Die mir zum Thron verhalf, bei dem verblieben,  
Der ihn besass, und ich in dunklem Bann.  
Was Du zu dieser Zeit, war Richard damals.

Im vierten Aufzug, zweite Scene Schluss, lässt Dingelstedt Falstaff seine Leute vorbeidefiliren, möglichst verlumpt, was in Weimar eine recht komische Wirkung hervorrief: „Nun wenn vor solchen Burschen der Heisssporn nicht davonläuft, hat er kein Herz im Leibe.“

Die vierte Scene ist gestrichen. Den fünften Aufzug schliesst der König mit den Worten:

Der Aufstand wird im ganzen Land gedämpft,  
Wenn noch ein Tag wie heute ihn bekämpft.

**Bedeutende Veränderungen und Ergänzungen erfuhr dagegen  
Heinrich IV (2. Theil),**

welche wir hier ebenfalls mittheilen wollen, weil sie, wie die andern, namentlich Bühnenleitern und Bühnenfreunden interessant sein müssen.

Das „Gertücht“ ist gestrichen, die erste Scene passend gekürzt, Morton in einen Pagen Percy's verwandelt, der kleine Page Falstaff's, der diesem folgt, wie das Junge der Sau, ganz hübsch verwendet.

Zu der dritten Scene (Erzbischof von York, Mowbray, Hastings) bemerkt Dingelstedt: „Der Erzbischof vertritt die kirchlichen Interessen in der aufständischen Partei; er ist für vorsichtiges Auftreten, für Unterhandlungen. Mowbray, aus Rachegefühl für den verstorbenen Vater in der Verschwörung, traut ihm nicht viel zu, möchte abwarten und sicher gehen. Hastings überstürzt Alles; er will um jeden Preis losschlagen.“ Der Erzbischof schliesst, den Wankelmuth geisselnd:

So ist der Mensch: was er besitzt, gilt nichts;  
Das Gegenwärt'ge liebt er zu verachten,  
Um Künft'gem und Vergang'nem nachzutrachten.

Im zweiten Akte erste Scene sieht der Obrichter den Prinzen nahen und geht einen andern Weg, um auszuweichen. Die zweite Scene spielt bei gleicher Dekoration. Der Prinz schliesst mit den Worten: „Von einem Prinzen in einen Kellerjungen? Ein tiefer Fall — wie Jupiters vom Gott zum Stier! Aber wagen wir die lustige Verwandlung! Lass mich immerhin noch eine Weile das Thier spielen; die Vergötterung — später!“

Der dritte Aufzug ist fast ganz neu.

„Gemach im Schloss Northumberland wie zu Anfang des Stückes.“ Dingelstedt bemerkt dazu: „Vorstehende Scene, aus verschiedenen Stellen des Originals und aus Eigenem zusammengesetzt, schien nothwendig, um den Gewaltstreich, mit welchem Prinz Johann (Akt IV, Scene 1) die Häupter des Aufstands abschlägt, motivirend und einigermaassen entschuldigend vorzubereiten. Wenn bei Shakespeare der Prinz ohne Weiteres mit einem unerhörten Bruch des Völker- und Kriegsrechtes die Aufständischen vergewaltigt und dadurch sich einen leichten Sieg verschafft, so macht das auf ein heutiges Publikum einen dergestalt peinlichen Eindruck, dass die Einfügung eines zugleich mildernden und verbindenden Zuges wünschenswerth wird.“

Northumberland, Lady Percy, ihm eifrig zuredend, in tiefer Trauer. Sie will Northumberland abhalten, jetzt noch in den



Krieg zu ziehen. Warum blieb er damals zurück, als es zwei Ehren galt? Sie gedenkt des Gatten —

— ja er war der Spiegel,  
In welchen unsres Volkes Jugend blickte,  
Das Bild, nach dem sich Jeder bilden wollte.  
Wer seinen Gang nicht annahm, galt für lahm,  
Und Stammeln, was ein Fehler der Natur  
Bei ihm gewesen, ward der Tapfern Sprache.

Endlich warnt sie ihn mit einem Traum:

So hört noch, was den Ausschlag geben wird.  
Ich träumte diese Nacht, — Ihr wisst es, Vater,  
Die Gabe inneren Gesichts ist erblich  
Bei unsres Hauses Frau — ich träumte also,  
Ich sah' den theuren Herrn und Gatten liegen  
Auf blut'ger Wahlstatt, unweit Shrewsbury.  
Verlassen und vergessen lag er da,  
Und neben ihm sein Schlachtenschild, zerbrochen  
Von einem Rand zum andern. Durch den Schild  
Und unseres Hauses Wahlspruch: *Espérance*,  
Recht mitten durch, ging ein gewalt'ger Riss  
Und Heinrich Percy flüsterte mir zu,  
(Gebrochen seine Stimme wie sein Schild):  
„Es ist vergebens. Welcher mich besiegt,  
Den wird kein Mensch besiegen. Stehet ab!“  
Und dabei wies er mit der rechten Hand  
Gen Osten, wo die rothe Sonne aus  
Des Severn rauschendem Gewässer stieg;  
Die Sonne aber trug, so wahr der Himmel  
Mir gnädig sei, das tief verhasste Antlitz  
Des Prinzen Heinrich.

Northumberland.

Seltsam!

Lady Percy.

Zug für Zug

War's sein Gesicht, das immer strenger wurde  
Und strahlender, bis es mit gold'nem Glanz  
Die weite Eb'ne füllte ganz und gar.  
So blendend biss der Schein in meine Augen,  
Dass ich erwachte vor dem scharfen Schmerz.  
Allein ich weiss, was dieser Traum bedeutet:

Der Tag des vierten Heinrich geht zu Ende;  
Der Andre schlug, den trifft ein Schlag vom Himmel.  
Sein Sohn wird ein gewalt'ger König sein,  
Viel grösser, als der Vater je gewesen,  
Als seine wüste Jugend glauben liess.  
Er hat den Percy Heisssporn überwunden.  
Ihn überwindet Keiner. Stehet ab!  
Geht dieser Sonne aus dem Weg, mein Vater,  
Sonst macht Ihr mich, die Wittwe, — auch zur Waise.

Erzbischof von York, Mowbray, Hastings treten ein. Northumberland erklärt nun, er könne nicht ziehen, jetzt nicht.

Wir gleichen Wandrern, die sich friedlich trennen,  
Jedweder seine eigne Strasse wählend,  
Um sich am Ziele wieder zu begegnen.  
Ihr bracht nur früher auf als ich.

Später:

Das Haus Northumberland führt einen Löwen  
Im Wappen. Kennt Ihr die Natur des Königs  
Der Thiere nicht? Er liebt allein zu jagen,  
Nicht in Gemeinschaft mit dem Fuchs und dem Schakal.  
(Northumberland ab.)

Die Herren bleiben zurück. Der Erzbischof schlägt nun den Weg der Unterhandlung vor, um entweder die gewünschte Verstärkung oder Zeit zu gewinnen.

Hastings.

Mir scheint der Plan vortrefflich: eine Falle  
Für unsren Feind, indessen unsre Sache  
Gedeihlich weiter geht. Sie hat verloren  
In Percy eine Hand, doch nur die linke,  
In Graf Northumberland ein schwankend Haupt;  
Doch ist sie nicht verloren, wenn nur Ihr,  
Hochwürd'ger Erzbischof, ihr treu verbleibt.  
Sie steht nicht still, so lang ihr Herz noch schlägt.  
Drum auf nach Hershire zu den Unsrigen  
Und frisch an's Werk. (Er will abeilen.)

Erzbischof (ihn zurückhaltend).

Mit Vorsicht!

Mowbray (beiden die Hände bietend).

Eintracht!

Hastings (herzhaft einschlagend).

Muth!

(Einen Augenblick in ausdrucksvoller Gruppe).

Nun folgt die Schenkstube in Eastcheap mit der Wirthin und Dortchen unter nothwendigen Milderungen und Kürzungen.

Der dritte Aufzug ist wenig verändert. Der König, bemerkt der Dramaturg, „ist sehr verändert, bleich, gealtert, in der Stimmung vorherrschend weich geworden, nur zuweilen aufwallend. Man muss ihn ansehen, dass er nach mehreren Anfällen am Schlage bald sterben wird. Er greift öfters nach dem Herzen.“ Zu dem Pagen, den er entsendet, ihn zurückrufend, spricht er hier:

— Ich hab' Dich aus dem Schlaf geweckt?

Page (vor dem König niederfallend).

Vergebung, Majestät!

König (richtet ihn auf, sehr liebeich).

Vergieb Du — mir!

Vierter Akt. (Ein Zelt, nach hinten offen, Aussicht auf einen Wald mit Lichtungen und Wegen. Am Eingang des Zelts ein weisses Fähnchen. Westmoreland mit zwei Lords — die drei Verschwornen).

Westmoreland.

Dies Zelt im Angesichte beider Heere  
Und unsrer Lager Mitte aufgeschlagen,  
Bestimmt der Prinz Johann von Lancaster  
Für unsre Unterredung, werthe Lords.  
Ein weisses Fähnlein, dort am Eingang flatternd,  
Soll gleich der Taube Friedensbotschaft bringen  
Nach beiden Seiten.

Erzbischof.

Hat der Prinz Johann

Die Punkte und Artikel unsrer Klage,  
Die wir ihm übersandten, auch empfangen?

Westmoreland.

Empfangen und geprüft.

Erzbischof.

Besitzt er weiter

Vom König, seinem Vater, Vollmacht, um  
Mit uns in seinem Namen abzuschliessen?

Westmoreland (mit zweideutigem Lächeln).  
Prinz von Geblüt und General im Feld

Wird er unstreitig seine Vollmacht Euch  
Genügend zu erkennen geben. Seht,  
Hier naht der Prinz — —

Nun folgt die Verhandlung und Gefangennehmung. Falstaff ist jetzt seiner Mannschaft wegen bei dem plötzlichen Friedensschluss verlegen, hilft sich aber mit einem Dingelstedt'schen Improptu. „Wie werd' ich nun mit guter Art meine Hungerleider los? Halt, ich hab's! (Laut.) Kinder, die Polizei ist uns auf den Fersen.“ Sie laufen, was sie können. Er selbst will zu Schaal zurück. „Ich habe den braven Mann bereits in der Hand und fühle, wie er, zwischen Daumen und Zeigefinger weich wird wie Siegelwachs. Den werd' ich bald — petschieren.“

Hierauf Kabinet des Königs, Tod desselben und Heinrich des V Krönung.

König.

Führt dieses Zimmer einen eig'nen Namen?

Warwick (zögernd).

Es heisst Jerusalem, mein gnäd'ger Herr!

König (heftig zusammenfahrend).

Jerusalem. Hier muss mein Leben enden.

In meiner Jugend ward mir prophezeit,

Ich würde sterben in Jerusalem,

Was ich vom heil'gen Lande fälschlich nahm.

(Sieht sich geisterhaft um.)

Dies ist Jerusalem! Mein Grab war näher,

Als ich gedacht; lasst König Heinrich nun —

In dem Jerusalem — in Frieden — ruh'n.

Er stirbt. Die Thüren werden aufgerissen. Wachen erscheinen. Die grosse Glocke des Palasts ertönt.

Fünfter Aufzug. Scene bei Schaal, Hausgärtchen. Schaal will Falstaff aufhalten als „grosses Thier bei Hofe.“ Beide Schaalscenen sind zusammengezogen. Es entwickelt sich ein heiteres Gelage. Stille bekommt hier Tuk's Lied „Ora pro nobis“ aus „Templer und Jüdin“ zu singen. Pistol bringt die Nachricht vom Tode des Königs. Nun wohl ihm und wehe dem Oberrichter!

Zweiter Auftritt. Halle in Westminster. Oberrichter in ängstlicher Stimmung.

Dritter Auftritt. Vor der Westminsterabtei der Krönungszug, der in Weimar sehr gut arrangirt war. Heinrich zieht in die Kirche am enttäuschten Falstaff — vorbei. Johann kündigt den kommenden Krieg nach Frankreich an.

Doch seht, da geht die neue Sonne auf.

Die Kirchenthüre fliegt auf, unter Tusch erscheint der gekrönte Heinrich.

Heil König Heinrich, Fünfter dieses Namens!

So schliesst dieser Theil. Wir wenden uns zu

Heinrich V.

Der Chor fällt weg, — die erste Scene ist gestrichen. Der erste Akt beginnt im Staatsgemach.

Zweiter Auftritt. Strasse in London. Wirthin, Pistol (3. Scene des 2. Akts im Original). Pistol nimmt tragischen Abschied:

Nichts hilft Dein Flennen, o Andromache;  
Hektor muss ziehn, es gähnt das offne Grab.  
Bleib' Du zu Haus und acht' auf unser Gut.  
Schreib' an die Thüre: hier wird baar bezahlt,  
Und trage Keinem. Schwüre sind wie Spreu.  
Nun trockne Deine Perlen! — (Pathetisch.) Waffenbrüder,  
Wir geh'n nach Frankreich!

(Ganz anders im Ton, sehr pfffig.)

Wie Blutegel, Kinder,

Nicht Blutvergiessen, nein zu saugen, saugen,  
Bis wir voll sind. Damit vorwärts — Marsch!

Falstaffs Page bleibt zurück. Ihm gefällt die Gesellschaft nicht. Unter kriegertischer Musik spricht er, theilweise mit Benutzung der Chorstellen:

Jetzt, wo die Jugend Englands ganz in Gluth, —  
Wo seidne Buhlschaft hängt im Kleiderschranke,  
Wo Waffenschmiede nur gedeihen, nur  
Die Ehre herrscht in jeder Mannesbrust —  
Jetzt schwebt Erwartung in der hohen Luft  
Und winkt hinüber mit dem Schwert nach Frankreich,  
Dem Spiegel aller Könige zu folgen.  
Es heisst, am Hampton-Damm schiff't er sich ein.  
Ich seh' im Geist sein mächtiges Geschwader  
Die Anker lichten und mit bunten Wimpeln  
Lächeln den jungen Tag. Die helle Pfeife  
Ertönt, Ordnung in dem Gewirre schaffend,  
Am hässlichen Tauwerk klettern Schifferjungen,  
Wie Flügel spannen sich die Leinensegel,

Von unsichtbaren Winden sanft geschwellt,  
Und gross wie eine Stadt tanzt sie dahin,  
Die majestät'sche Flotte auf den Wogen  
Durch die gefurchte See die Kiele ziehend.  
O nehmt mich mit! Ich bleibe nicht zurück  
In England, das, still wie die Mitternacht,  
Nur Greise, Weiber, Kinder noch enthält.  
Ich bin kein Kind mehr; grosser Zeiten Feuer  
Hat vor den Jahren meinen Sinn gestählt:  
Er steht auf Krieg, auf Ruhm und Abenteuer,  
Von meines Königs hohem Schild beseelt.  
Ich klamm're mich an seines Schiffes Steuer  
Und will, — ob Sieg, ob Tod ihn mag ereilen, —  
Das Heldenlos als braver Knabe theilen!

Der zweite Akt beginnt im Palast des Königs von Frankreich. Hier ist viel verändert, verlegt, selbst neu geschrieben. Dauphin, Orleans, Bourbon, Connetable, im Styl der fünften Scene des dritten Akts; jener übermüthig; dieser warnt wie in der vierten Scene des zweiten Akts. Wir erfahren das Unwohlsein des Königs Karl, des Halbirrsinnigen. Wer wird da dem Briten die gebührende Antwort geben? „Ich, der König,“ ruft die gebrochene Majestät.

Der Gegensatz romanischen und germanischen Wesens tritt in diesen Auftritten scharf hervor. Vielleicht kennzeichnet sich Shakespeare nirgends so scharf als germanischen Geist und in Opposition zu dem Romanenthum. Wie im Hinblick auf Heinrichs V Selbstkrönung an Heinrichs IV Krankenbett, sagt König Karl, als der Dauphin „Es lebe König Karl“ ruft —

Was meinst Du? Klänge besser nicht, der König  
Ist todt, es leb' der König! — König Ludwig!

Die Gesandten Englands werden empfangen, nachdem Karl vorher noch einmal warnt, die Feinde zu verachten.

Später Kriegsberathung. Der Connetable schlägt einen Ueberfall vor, die Prinzen fordern übermüthig offene Schlacht. Karl lässt sich die Oriflamme und sein Schwert bringen, kann dies aber nicht mehr heben:

Zu schwer! für meinen schwachen Arm zu schwer!  
Mir taugt kein Schwert mehr und kein Marschallstab;  
Ich kann nur noch im Kartenspiele kämpfen,  
Nur Kartenkönige stechen im Piquet . . .

(Er verliert sich in Wahn).

Gebt mir die bunten Blätter, die der Witz  
Erfunden hat, um einen kranken König  
In seines Wahnes Stunden zu zerstreuen.  
Ich spiele . . . König Heinrich ist mir noch  
Revanche schuldig . . . für Crecy Revanche . . .  
Wer sagt, dass ich verliere? Die Partie  
Steht gut . . .

Die Oriflamme, ursprünglich die Kirchenfahne der Abtei von St. Denis, dann die Kriegsfahne der französischen Könige, in den englischen Kriegen zum letzten Male gebraucht, wird gebracht.

Zum letzten Mal — ich schwör's bei Saint Denis —  
Wird Euch die Oriflamme vorgetragen,  
Wenn sie nicht siegreich aus dem Kampfe kommt.

Zu schwach zu kämpfen, geht Karl beten. Verwandlung: englisches Lager. Sir Thomas Erpingham und Fluellen. (6. Scene im 3. Akt.) Später König Heinrich mit Bedford. Der Auftritt mit Montjoy fällt weg. Heinrich stellt sich in Gottes Hand, will die Schlacht nicht suchen, auch nicht meiden.

Dritter Aufzug. Zelt des Dauphin, im Styl der jeunesse dorée (7. Scene 3. Akt), England und sein Heer wird verhöhnt; selbst der Connetable sagt: das Fußvolk gleiche Vogelscheuchen, die Reiter aufgesteckten Leuchtern, Alles sei beschmutzt. —

Ein Stoss, ein Sturz auf das Gespensterheer,  
Und es zerfließt wie Nebel vor der Sonne.

Und nun der Gegensatz wieder:

Verwandlung: englisches Lager. (4. Akt, 1. Scene.) Der König leiht Erpingham's Mantel, um das Lager zu prüfen. Hier ist ein Monolog eingelegt. Heinrich überlegt die Lage des Feindes und der Seinen und will diese trösten gehen.

Auf, König, übe Deine heil'ge Pflicht,  
Noch vor dem Tag sei Du der Deinen Licht.

Zunächst stösst er auf Pistol, dann auf Fluellen, später auf Bates und Williams und tauscht den Handschuh mit diesem. Hierauf der Monolog: „Nur auf den König!“ Erpingham sucht den König. Heinrich bleibt hierauf allein zurück, kniet nieder und betet:

Nicht heute, Herr,  
Nur heute nicht gedenke meines Vaters  
Vergehen mir, als er die Kron' ergriff.  
Ich habe Richard's Leiche neu beerdigt

Und mehr zerknirschte Thränen ihr geweiht,  
Als Tropfen Blut gewaltsam ihr entflossen.

Vierter Akt zweite Scene ist gestrichen.

Verwandlung: Platz vor Heinrichs Zelt. Vierter Akt, dritte Scene. Heinrich giebt den Schlachtbefehl. (Montjoy ist wieder gestrichen.) Alle sollen zu Fuss fechten, auch er. Vor Gott und dem Tode sind wir gleich. Er lässt zum Gebete blasen, kniet nieder und küsst den Boden. —

Ich küsse Dich, du Grund, der mir gehört,  
Vom schnöden Feind mir rechtlos vorenthalten,  
Jetzt bald die Wahlstatt zwischen ihm und mir,  
Vor Nacht noch manches braven Mannes Grab,  
Vielleicht auch meines . . .

Hierauf Aktus unter feierlicher choralartiger Musik. Der vierte Akt beginnt mit der fünften Scene dieses Aufzuges; dann folgt der Auftritt zwischen Pistol und Lefer. Nach der Schlacht Heinrich und der Soldat. Der Handschuh wird getauscht, die Todtenliste wird gebracht: York fiel. Te Deum.

Fünfter Akt. Pistol muss Lauch fressen und will nach England zurück.

Verwandlung. Inneres der Peterskirche zu Troyes in der Champagne. Heinrich und Karl; Heinrich und Katharine, (die bekannte reizende Liebesscene, in der Frl. Bussler die radebrechende Französin reizend darstellte); hierauf kehren Karl und der Hof zurück. Heinrich schliesst:

O Himmel sieh auf dies neue Band  
Segnend herab! Dass Nichts uns wieder scheide,  
Mein Weib und mich und unsre Länder beide!  
Dass Engländer, Franzosen, nur die Namen  
Von Brüdern seien. Gott, dazu sag' Amen.

Die Weimarer Aufführung liess nach diesem Stücke die Pause eines Abends eintreten; in der That liegt hier ein Einschnitt, den Ulrici als den dritten Akt der grossen englisch-historischen Tragödie bezeichnet. Mit Heinrich V ist ein Fürst voll inneren Berufes auf den Thron gestiegen; England steht geachtet da; der heimische Parteigeist ist nach Frankreich abgelenkt. Die schlimmen Folgen dieses Eroberungszuges, der die beste britische Kraft über das Meer entführte, sollten sich erst unter dem Nachfolger enthüllen. Jetzt — im Augenblick — steht Heinrich V glänzend da, wie nach ihm erst



Heinrich VIII wieder. Der frische Geist des „Bastards“ ist hier König worden.

Heinrich VI (1. Theil),  
in welchem Frankreich seine Selbstständigkeit zurückgewinnt, ist von Dingelstedt fallen gelassen worden, ohne Zweifel, weil uns Deutschen gerade die hier geschilderte Zeit durch Schiller's Lied der Jungfrau in einem ganz anderen Lichte vorschwebt, und wir diese „Pucelle“ fast als eine Entweihung ansehen würden, vor Allem auf Weimar's Boden.

Dingelstedt's Bearbeitung beginnt mit dem 2. Theil des Originals. Heinrich VI stellt im Thronsaale die einzelnen Grossen Englands der Königin vor, vor Allem:

Hier unser Oheim Gloster,  
Des Reichs Protektor.

Margaretha (mit ironischer Betonung).

Eures Reichs Protektor?

Heinrich.

Mein Vetter York!

Margaretha.

Frankreichs Regent — gewesen!

Heinrich.

Der Kardinal von Winchester, mein Grossoheim!

Kardinal (segnend).

Der Himmel wolle segnen Euren Eingang.

Margaretha (sich beugend, für sich).

Und Deinen Ausgang, ränkevoller Priester.

Die Verwandlung führt uns in das Gemach der Herzogin von Gloster. Gloster und Herzogin Eleonore. Später Eleonore allein. Dann noch Hume und Betsy Burke, ein hexenhaftes Weib. Sie wollen den bösen Geist beschwören und ihm Eleonorens Fragen vorgelegt haben. Letztere will diese, ihre Handschrift, wieder zurück. Verwirrt meint Hume, er habe sie verbrennen müssen. Hume und Betsy allein, theilen das Gold und erklären, sie wollen die Fragen wieder den Gegnern verkaufen. Eine neue Verwandlung führt uns in das königliche Schloss zurück. Suffolk verspricht der ehrgeizigen Königin, er habe eine Schlinge, die Herzogin zu vernichten.

Margaretha.

O Suffolk, Suffolk, wenn Euch das gelingt,

So fordert jeden Lohn; er soll Euch werden.

Suffolk (wirft sich schwärmerisch vor ihr nieder).

„Der König naht“ — „verhasster Zwang!“

Vorige. König. Gloster. Eleonore. York. Der Streit gegen Eleonore bricht los. Margaretha lässt den Fächer fallen, damit Eleonore ihn aufhebe; das gebiete in Frankreich die Hofsitte der ersten Dame. Eleonore will der Königin den ihren geben und stösst den anderen mit dem Fusse fort. Nun tritt Suffolk mit der Klage vor.

Kardinal.

So sollen sich in unsrem reinen Land  
Die Gräuel Frankreichs ruchlos wiederholen?  
Uns Allen ist in frischem Angedenken,  
Wie dort ein Hexenweib, genannt die Jungfrau  
Von Orleans...

Alle (schaudernd).

Johanna d'Arc!

Kardinal.

Den Dauphin,

Den Herzog von Burgund und alle Edlen  
Bezaubert hat...

Selbst Gloster ist entsetzt. Ist sie schuldig —

So sag ich mich auf ewig von ihr los. —

Mich müsst Ihr frei von jeglichem Verbrechen

An meinem Land, an meinem König sprechen.

Hier schliesst der Akt.

Der zweite Akt spielt im Garten des Tempels in London.  
York, Salisbury, Warwick, Suffolk, Sommerset, Clifford u. A. schweigen wie nach heftigem Wortstreit.

York.

Ein Vorschlag! Weil hier Niemand reden will,

So offenbart in Zeichen die Gedanken.

Wer unter Euch als echter Edelmann

Auf seines eignen Hauses Ehre sieht

Und darum mir auch nicht verargen darf,

Wenn ich den Anspruch York auf Englands Krone

Festhalte: der erkläre sich für York,

Indem er eine weisse Rose pflückt

Von diesem Strauch, wie ich hiermit es thue.

Suffolk.

So pflücke, wer zu seinem König hält,

Zum Hause Lancaster, die rothe Rose.

York, Salisbury, Warwick bleiben zurtück. York entwickelt seinen Thronanspruch; die Gefährten huldigen ihm und schliessen mit

ihm einen Bund. Die Verwandlung zeigt die Gerichtshalle in London. Das Urtheil lautet dahin, Eleonore sei verbannt. Man wirft einen schwarzen Schleier über ihr Haupt. Hume und Betsy sollen verbrannt werden. Sie fluchen und prophezeien, dass ihre Mörder alle unnatürlich sterben werden. Gloster wird vom schwachen König mit schwankender Stimme aufgefordert, den Stab abzugeben. Kardinal und Suffolk bleiben zurück. Zuerst sich belauernd, schließen sie endlich einen Bund. Den Stab mag er behalten —

Mein Ziel ist anderswo . . .

Kardinal (auf die Rose an Suffolk's Brust deutend),  
Die rothe Rose?

Die Rose ist die Königin.

Beide haben verschiedene Ziele, aber einen Weg.

Posaunenstoss. Sheriff: „Platz einer armen Sünderin!“ Eleonore wird herbeigeführt. Gloster erhält die Parlamentsladung. Der Sheriff mahnt Gloster zu gehen und Eleonoren zu verlassen. Nun kommt das erzürnte Volk. Die Diener erbieten sich Eleonore zu befreien; Gloster will nichts gegen das Gesetz unternehmen. Der rohe Haufe stürzt herein und verhöhnt die Gestürzte:

Gelt, Schatz, Dein neuer Hof gefällt Dir nicht?

Rings tönt der Ruf: „Zur Kirchenbusse!“

Eleonore.

Wahnsinnig Volk, was hab' ich Dir gethan,  
Dass Du an meiner Todesqual Dich weidest?  
Ich bin das Weib des Manns, den Ihr vergöttert,  
Des guten Lord-Protectors armes Weib.  
Wie Vielen that ich wohl und Keinem wehe!

Volk.

Fort mit der Zauberin! Zur Ausstellung!

Eleonore.

Wohlan, so kommt! Geleitet mich zum Pranger!  
Ich will nicht wanken auf dem Höllenanger.  
Erhobnen Hauptes zieh' ich Euch voran,  
Die Furie vor der Schaar der Rachegeister,  
Die wirren Haare schüttelnd wie die Schlangen.  
Und wenn in meiner Brust geheime Kräfte,  
In meinen Händen schlimme Zauber wohnen,  
Ich ruf' sie auf, ich ruf' sie alle an:  
Rache an der, die das an mir gethan!  
Ihr sollt nicht für die arme Sünd'rin beten,  
Nein flucht mit mir, flucht über Margarethen!

(Aktus.)

Dritter Akt. Abtei zu Bury. Wie im Original; nur erscheint Clifford statt des „Boten.“ York allein; er soll nach Irland.

Vortrefflich, theurer Bruder! Ganz vortrefflich!  
Mich zu entfernen, gebt Ihr mir — ein Heer  
Und Freiheit — eben das, was ich bedarf.  
Ihr dient mir, während Ihr mich stürzen wollt.

— — — — —

Wie Heinrich Bolingbroke, so zieh' auch ich  
Als Herzog aus und komm' als König wieder —  
Der irische Kanal — mein Rubikon!  
An's Werk! Die Sonne Yorks erhebt sich schon,  
Und Deine, Lancaster, geht blutig nieder!

Die folgende Verwandlung bringt Suffolks Verbannung und den Abschied der Liebenden, — die nächste den Tod des Kardinals, doch ausgeführter und wirksamer. Derselbe sieht im Wahn den König für den Geist des Protektors an. Als Heinrich den Kardinal auffordert: „Heb' auf die Hand“ versucht dies wenigstens der Darsteller zu Weimar (Lehfeldt) und kollert dann nieder. Der König flüstert: „Ein Vaterunser für die arme Seele.“

Die erste Scene des vierten Akts ist gestrichen, die zweite (Blakheath. Bevis Holland) theilweise verstärkt, ja karikirt. Cade wurde namentlich durch den Darsteller zu Weimar ein Zerrbild, mehr Hanswurst als Agitator. Verwandlung: Palast zu London. Margaretha allein mit Suffolks Portrait statt des im Original vorgeschriebenen Hauptes. Sie zieht einen Brief des Todten, kurz vor dem Tode geschrieben, hervor: Er starb im Angesichte Frankreichs, —

Worauf Dein süßer Fuss gewandelt hat,  
Die Heimat unsrer kurzen schönen Liebe.

Heinrich erscheint: „Noch immer klagend“ u. s. w. Clifford bringt die Nachricht: Cade nahe! Heinrich zögert, ob er Blut vergossen soll. König und Königin wollen nach Kenilworth entfliehen. Vom Westen her drohe auch Herzog von York mit einem Heer. Sie gehen endlich. Clifford ruft zum Kampfe. Verwandlung: Suffolk. Cade's Volk wird bereits schwierig, will nicht kämpfen, sondern theilen und nicht gehorchen „es sei ein freies Volk.“ Clifford tritt unter sie. Cade erwiedert nicht ohne Grösse:

— — Blödes Volk,  
Willst Du, mit dem versprochenen Pardon  
Um Deinen Hals, durchaus Dich hängen lassen?

Du schwurst, Dein Schwert nicht früher abzulegen,  
Als bis Du Deine Freiheit wieder hättest.

Cade eilt zuletzt hinweg. Obwohl auf seinen Kopf 1000 Pfund gesetzt sind, will Niemand ihm nach. „Lasst ihn laufen,“ meint Bevis. „Ein tüchtig Volk übt keine Polizei.“ Verwandlung: Schloss zu Kenilworth. (Im Original 9. Scene.) Cade ist besiegt; doch York naht. Salisbury und Warwick erscheinen als Boten desselben und fordern die Krone für York, — dem, der nicht herrschen kann, ein Pilgerstab! Der Kampf soll entscheiden. Auf Wiedersehen bei St. Alban. Aktus. Die 10. Scene fällt hier weg.

Fünfter Akt. Heinrichs Zelt bei St. Alban. Die Schlacht ist verloren. Margaretha fordert rasche Flucht. Clifford stirbt. Sie fliehen nach links, rechts erscheint York mit den Seinen. Warwick:

Trompeten auf! Noch Vieles ist zu thun.

Wir dürfen erst am Ziel, in London ruhn. (Ab.)

Hier ist im Original der zweite Theil zu Ende; Dingelstedt nimmt in seinem beziehungsweise ersten Theil noch den Anfang des dritten Theils herüber und schliesst so, ohne Zweifel dramatischer. Verwandlung: Westminsterhalle. York mit den Seinen bricht hervor. Hierauf Heinrich und die Seinen. Als diesen vorgehalten wird, Heinrich IV sei ein Rebell gewesen, entgegnet der sechste Heinrich:

Das ist nicht wahr: Hier die Westminsterhalle  
Bezeugt das Gegentheil. Richard der Zweite  
Hat hier, an dieser Stelle, einst entsagt  
Zu Gunsten Heinrichs, meines Grossvaters,  
Dem dann mein Vater folgte, diesem ich.

Wir bemerken hier gelegentlich, dass diese Stelle deshalb in Weimar von eigenthümlicher und mächtiger Wirkung war, weil wir ja einige Tage zuvor und derselben Dekoration gegenüber Zeugen des angerufenen Vorgangs waren. Der schwache Fürst begnügt sich endlich: „Lasst mich lebenslänglich König sein,“ allein die stolze Königin unterwirft sich nicht. Sie ruft hocherzürnt: „Hier ist mein Recht, mein Kind!“ Sie zieht das Schwert. Der Sohn will bei der Mutter bleiben.

Sieh, Volk von England, dieser ist der König,  
Ein König ohne Land zwar, ohne Erbe,  
Auch ohne Vater. Niemand ist für ihn  
Auf Gottes weiter Welt als ich — ein Weib,  
Doch eine Königin und eine Mutter! (Ab.)

Beide Parteien rufen: dem Kampfe „auf Tod und Leben!“

Margarethe auf der einen, der künftige dritte Richard auf der andern Seite werden nun die Hauptgestalten des zweiten, beziehungsweise des dritten Theils von

„Heinrich VI.“

Wir beginnen hier mit dem Auftritte in der Burg Sandal (III. Theil, 1. Akt, 2. Scene). Hierauf das Schlachtfeld bei Wakefield. Edmund fällt in Cliffords Hand. Dieser durchsticht ihn. York, flüchtig, wird von Margarethen aufgegriffen und mit einer papiernen Krone verhöhnt. Sein Haupt soll aufs Thor gepflanzt werden nach dem Wort der Hexe:

Obgleich wir ihr prophetisch Wort verlacht:

Vor Thoren nehme sich der Thor in Acht.

Der zweite Akt verläuft so ziemlich wie im Original; in Heinrichs Monolog: „Trompeten statt Schalmeyen! Wehe! Wehe!“ sind einige Verse aus den folgenden Scenen „Sohn und Vater“ eingeflochten. Richard bleibt beim Aktschlusse zurück, dem Clifford das Haupt abzuhaueu:

Das Haupt des Feinds von seinem Leib zu trennen,

Das überlass ich keiner fremden Hand;

Ich th' es selbst. Auch todt will ich ihn haben —

Den Kopf aufs Thor von York, 'den Rumpf' den Knaben.

Dritter Akt. Nach dem Waldauftritt mit dem Einsiedler Heinrich und den Förstern treffen wir den neuen König Eduard im Thronsaale; er theilt den Brüdern die Wahl der schönen Grey mit.

Georg.

Doch Warwicks Werbung um Prinzessin Bona?

Eduard.

Als Heinrich eine fremde Fürstin freit',

Wie schalt ihn England da um seine Wahl.

Nun wähl' ich eine Tochter meines Landes,

Von gutem Haus, sittsam und hochanständig,

Und das ist auch nicht recht . . .

Der Edelmann ist gestrichen. Der König entfernt sich. Richard bleibt zurück, spricht den grossen Monolog, der plötzlich einen Einblick in die weitsehenden Pläne dieser schwarzen Seele gestattet. Die folgende Verwandlung ist neu geschrieben. Seeküste bei Dover. Margarethe und Prinz von Wales. Dieser ist traurig, weil Frankreich sich mit England vermählt, die letzte Hülfe. Warwick wird nun kommen und uns gefangen nehmen. Die Mutter tröstet:

— Das wird er nicht.

Er ist's auf den ich hoffe, liebes Kind.

— Aus diesem Meer,

Worin das schönste Sternbild meines Lebens  
Versunken ist, geht mir nach langen Stürmen  
Der erste Strahl der Hoffnung wieder auf!

Ob er es ihr gestatten will, über seine Hand zu verfügen? Er  
habe nie daran gedacht . . .

Befrage nicht Dein Herz, geliebter Sohn!  
Wenn Du nach einem Königsmantel strebst,  
So lerne seine Schläge früh ersticken.

Margarethe (allein).

Er liebt noch nicht . . .

Sie denkt der Landung mit Suffolk . . . Schüsse fallen. Warwick  
landet! Margarethe grüsst, Warwick ist erstaunt, und das Volk flucht  
der Hexe von Neapel. Er will das junge Glück mit keinem Blute  
färben; er bringe eine Braut.

Margarethe (lächelnd). Du kommst zu spät . . . Sie erzählt  
dem Erstaunten die Verlobung mit Lady Grey. Warwick sieht sich  
entehrt; er will die Yorks stürzen. Margarethe bietet Frankreichs  
Hilfe. — Sie einigen sich.

Margarethe.

Des Königs Sanftmuth kennt Ihr; lasst ihm sein  
Gebetbuch, so wird er das Schwert Euch lassen  
Und des Protektors Hirtenstab dazu.

Ich — bin ein Weib. Ein Mann wie Ihr, Graf Warwick,  
Wird mich beherrschen, weil er herrschen kann.  
Der Sohn sei das Pfand und werde Gatte der  
Tochter Warwicks, Anna!

Warwick.

Nach London!

Zum Spielzeug machte mich sein Uebermuth,  
Ich will den Spass in blut'gen Ernst verkehren;  
Hinweg die weisse Rose von dem Hut,  
Die rothe kommt durch mich zu neuen Ehren.

(Akt.)

Der vierte Aufzug spielt zu London im Thronsaal. Frank-  
reich will zum Hochzeitsfeste 5000 Gäste schicken — in Eisen!  
Die Verlobung des Clarence mit einer Tochter Warwicks ist von  
Dingelstedt nach der Geschichte geändert: „Wohl mit der jün-  
gern, Clarence will die ält'ste.“ Derselbe geht, um diese zu freien,

vom Bruder zu Warwick über. Unmittelbar folgt zu Warwickshire der Empfang des Clarence. Der Ruf ergeht: Nach London! Heinrich aus dem Tower zu holen! Plötzlich Bewegung! Der König Eduard gefangen! Margarethe war bei dem Handstreich. Eduard wird herbeigeführt und der Krone beraubt. Margarethe zürnt, dass Eduard nur verhaftet wird:

Die einzig sichere Haft sind sieben Fuss  
Im grünen Rasen oder frischer Erde.

Warwick.

Woraus die späte Hand der Rache wächst.  
Ich bin kein Schlächter, wie Lord Clifford war,  
Und führe mit Gefang'nen ohne Wehr  
Nicht gerne Krieg. Ich dächte, Königin,  
Die weisse Rose trank genug des Bluts,  
Um roth zu werden, und die rothe Rose  
Verlor genug, zur weissen zu erbleichen.

— — — — —  
Margaretha.

Ihr irrt, Graf Warwick. Der allein beschliesst  
Den langen schrecklichen Vertilgungskrieg,  
Der sich als einziger Lebender auf Todten  
Den neuen Thron des Königreichs errichtet.  
Entweder tödtet oder lasst Euch tödten;  
Kampf bis auf's Messer: das ist meine Losung.  
Ich geh' zum Heer. Vertraut mir gütig die  
Fünftausend Mann, die König Ludwig schickte,  
Ich will mit Sommerset und meinem Sohn  
Sie führen, bis der Feind vernichtet ist.

Warwick.

So sei's; ich kehre, Heinrich zu befreien,  
Zurück nach London. Glück sei mit uns Zweien!

Die Verwandlung führt uns in den Tower. (Akt 4, Scene 6.)  
Der befreite Heinrich nimmt fast wehmüthig von der trauten Zelle  
Abschied. Nach der schlimmen Botennachricht von König Eduards  
Flucht erblickt Heinrich, wie er eben den Tower verlassen will,  
den kleinen Richmond:

Wie heissest Du mein Kind?

Richmond.

Ich heisse Richmond,

Wie Du, mein guter Mann.



Somerset (halblaut).

Respekt dem König.

Richmond (kindlich).

Bist Du ein König?

Heinrich (lächelnd).

Ja.

Richmond (mit Knabenstolz).

Ich bin ein Tudor.

Heinrich.

Mein kleiner Vetter also? Küsse mich!

Die Lancaster und Tudor sind verwandt.

Wie von einer Vision ergriffen sieht er in die Ferne der Zeiten:

Es ist noch rein die kleine weisse Hand,

Hat niemals Blut befleckt. All' unsre Kämpfe

Geh'n spurlos an dem klaren Sinn vorüber,

Gleich Sommerwolken an dem blauen Himmel,

Und weiss' und rothe Rosen sind ihm Blumen,

Nichts weiter. Solche Männer braucht die Zukunft.

Heinrich bittet Somerset den Knaben in die Bretagne zu flüchten, dieser schwört es. Er segnet das Kind.

Ein Heinrich giebt an England einst zurück,

Was es durch einen andern, mich verloren.

Der Vorhang fällt.

Der fünfte Akt spielt vor Coventry statt York. Warwick erscheint im geöffneten Thor und ist überrascht, Eduard zu sehen. Schliessen die Späher? Sie schelten ihn Königsmacher und Vernichter. Norfolk mit Truppen. Hierauf noch Clarence. Nach einer Pause wirft dieser die rothe Rose ab und geht zum Bruder über. Also entscheide die Schlacht! — Aus den Schlachten bei Barnet und Tewksbury hat die Bearbeitung eine gemacht; historisch liegen sie 19 Tage auseinander, grösser ist der örtliche Zwischenraum. Barnet liegt nicht weit von London, Tewksbury am Severn in Glostershire. Schlacht von Barnet. Warwick stirbt. Margarethe kommt mit neuen Truppen, wird in der Schlacht gefangen. Der Prinz sei entschlüpft. Verfolgt ihn! Eduard preist bereits seinen nun festgestellten Thron.

Richard (für sich).

Steht er so sicher? Mir verlieh der Himmel

Zum Heben eine hohe Schulter.

Der Prinz wird gefangen gebracht, spricht männlich. 'Wenn er den König anerkennt, soll er leben. Die Mutter auch? Nein!

Da weist er es zurück. — „Verräther, ich bin Euer König.“ Eduard sticht zuerst, dann Clarence, zuletzt Richard. Fort in den Tower! mahnt dieser; zuletzt wird Margarethe an der Leiche des Sohnes fast irrsinnig und befiehlt dieselbe sauft zu tragen, den Knaben nicht zu wecken! Er schlafe sacht! Sie selbst soll nach Frankreich. Eduard eilt zur Taufe eines Prinzen, endlich Friede hoffend.

Tower: Heinrich, Kommandant. Jener ist zerstreut, trüb. — Pochen. Richard erscheint. Endlich darf der sechste Heinrich sterben. An der Leiche spricht Richard:

Hinweg mit jedem Rest von Menschlichkeit.  
Ich roth' ihn aus in mir mit Blut und Feuer  
Und schaffe meine eigne ehrne Zeit:  
Nur eins sei mir im Leben werth und theuer:  
Die Krone — sonst ist dieses Herz von Stein  
Und leer die Welt. Ich bin — ich selbst allein.

Hochauferichtet ruft er es, das Schwert über der Leiche schwingend.

Nun folgt die blutige Katastrophe:

„Richard III.“

Der bekannte Monolog: „Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit“ schliesst den ersten, der Auftritt zwischen Buckingham und Gloster den zweiten Aufzug. Der dritte beginnt mit einer Volksscene vor dem Tower, (2. Akt, 3. Scene), welche die Zeit und Stimmung malen soll. Eduard IV sei todt, Eduard V stehe unter der Vormundschaft Richards:

Kennt Ihr das Verslein, das auf ihn gemacht  
Und seine Spiessgesellen? — Nein. — Lasst hören. —  
Ein Katz', ein Ratz, ein Hund im Bund  
Beherrschen Engelland zur Stund.  
Ihr Herr und unser Aller ist  
Ein Wildschwein, das die Rosen frisst.

Da naht ein Zug — Platz Seiner Majestät und dem Protektor! Wales, Richard, Buckingham, Catesby u. a. (3. Akt, 1. Scene). Richard will, dass der junge König in den Tower ziehe. Dieser thut es mit Widerwillen. Richard, Buckingham, Catesby. Ein Gemach im Tower. Hastings, Catesby; zu ihnen stösst Buckingham, die Krönung festzusetzen. Zuletzt Gloster, sehr heiter. Verlauf wie im Original. Verwandlung: In Glosters Schloss. Galerie. Richard, Buckingham. Der Erstere lässt sich von den Bürgern scheinbar zwingen.

Vierter Akt. Staatszimmer im Palast. Richard als König auf dem Thron. Buckingham zögert, den jungen Prinzen zu tödten.

Statt den Pagen zu fragen, was unwahrscheinlich klingt, lässt Richard hier gleich Tyrrel rufen. Buckingham mahnt vergeblich an die Grafschaft Herford, bleibt allein zurück und beschliesst die Flucht. Nun folgen die Scenen mit Tyrrel und den Frauen. Richard wird von der eigenen Mutter verflucht. Die Bewerbung um Elisabeths Tochter, welche an die im 1. Akt erinnert, wurde in Weimar versuchshalber beibehalten. Die Mutter halb gewonnen! Und dazu noch die Nachricht, Buckingham sei gefangen! Richard triumphirt noch einmal:

Bring' mir den abgeschlagenen Kopf des Buckingham,  
Indess ich diesen Knaben Richmond dränge.  
Ein Jagdlied blast, der Eber wetzt die Fänge.

Der Vorhang fällt.

Fünfter Akt. Ebene bei Tamworth. Richmond Stanley ver mummt schleicht sich zu ihm mit Nachricht von der Mutter — Elisabeths Tochter weigere sich, —

Der letzte Zweig der weissen Rose Yorks  
Bleibt Dir, mein Sohn, bewahrt, damit er sich  
In Dir dem Stamm der Tudor fest verbünde  
Und Englands neues Herrscherhaus begründe.

Im rechten Augenblick wolle er übergehen, zum Scheine muss er noch einmal zurück. Richmond allein: „O Du, für dessen Feldherrn ich mich halte“ — Verwandlung: Inneres von Richards Zelt. Die Geister erscheinen. Verwandlung: Richmond tritt aus dem Zelt und spricht zu den Seinen. Verwandlung: Schlachtfeld. Richard, Ratcliff. Später Norfolk, der Bote. Richard:

Rückt vor! Dringt ein, wild wie des Meeres Welle.  
Wo nicht zum Himmel, Hand in Hand zur Hülle.

Die Verwandlung öffnet die Bühne in ihrer ganzen Tiefe. Wilde Schlacht. Der berühmte Ruf: „Ein Pferd!“ Richard fällt. Das Drama wird mit dem Rufe geschlossen: Hoch Richmond und Elisabeth! Die rothe und weisse Rose sind versöhnt, vermählt. England geht einer neuen schönen Zukunft entgegen.

Das schwache Drama: „Heinrich VIII“ ist von Dingelstedt mit Recht fallen gelassen worden. Auch der grösste Dichter sinkt, wenn er einen Augenblick Geschichte und Poesie vergisst und zum Schmeichler werden muss.

Ueberblicken wir die Dingelstedt'sche Bearbeitung im Ganzen, so billigen wir zunächst den Wegfall des achten Heinrich, begreifen vom deutschen Standpunkte den dicken Strich, der den ganzen ersten Theil des sechsten Heinrich traf, und bedauern nur den

Verlust des König Johann, ohne verkennen zu wollen, dass die ausgewählten sieben Stücke zu einem einheitlichen Ganzen sich zusammenschliessen. Wir sehen das Haus Lancaster steigen — daher weist gleich die erste Scene des zweiten Richard auf Bolingbroke hin <sup>1)</sup> — mit dem Hause York ringen und endlich beide im Stamme der Tudor sich versöhnen. —

Die Gesichtspunkte, von denen die Theaterbearbeitung Shakespeare'scher Stücke beurtheilt werden kann, sind verschieden. Der Standpunkt der Pietät will den Dichter möglichst unverkürzt und ist, bei Strichen schon empfindlich, bei Einschiebungen, welche nicht von ihrem Meister herrühren, sittlich entrüstet.

Es war weder uns noch Dingelstedt selbst ein Geheimniss, dass er von dieser rechten Seite schwere Angriffe erfuhr. Ihr steht eine äusserste Linke gegenüber, für welche es keine philologischen Götter, keine Autorität, keine Vergangenheit giebt, die nur das Heute und nur den Erfolg des Augenblickes kennt. Diese Partei nimmt Dingelstedt unbefangen statt Shakespeare hin, wenn jener nur wirksamer und moderner ist. Zeitwidersprüche, Anspielungen, die uns Kinder der Gegenwart freilich reizen, aber auf Shakespeare's Kleide leicht wie aufgenähte Lappen erscheinen, schärfere für unsere verwöhnten Gaumen zugespitzte Effekte erschrecken diese radikalen Umsturmänner nicht.

Die Mehrheit — und zu dieser gehörte der grösste Theil unseres Kreises, der den damaligen Weimarer Aufführungen beiwohnte, — wird wohl im Centrum sitzen, und was insonderheit den Schreiber dieser Zeilen betrifft, so setzt er sich in dieser Frage gerne in das linke Centrum und will damit andeuten, dass er bei Strichen und selbst bei Zusätzen nicht allzu ängstlich ist, welche den poetischen Werth nicht beeinträchtigen, sondern vielleicht in ein helleres Licht setzen, welche die Bühne und auch die Anschauungen der Gegenwart berücksichtigen, ohne den Grundton des Originals zu verstimmen. Eine eingefügte kleine Motivirung, deren ein früheres naives Publikum nicht bedurfte, kann heute ein ganzes Stück, einen ganzen Akt retten; auf der andern Seite bedarf unser überreizter

---

<sup>1)</sup> Noch in Heinrich IV (2. Theil, 4. Akt, 1. Scene) betont Shakespeare den Moment als entscheidend:

O, als der König seinen Stab hinwarf,  
Da hing sein eignes Leben an dem Stabe,  
Da warf er selbst sich hin und Aller Leben,  
Die, durch Verrath und durch des Schwerts Gewalt,  
Seitdem durch Bolingbroke verloren gingen.

und ermüdeter Sinn mancher Kürzung wie mancher schärferen Betonung.

Dingelstedt wird, wenn er in dieser Weise vorging, um so weniger unseren Tadel verdienen, als ihm die schwierige Aufgabe gestellt war, die uns ferner liegenden englischen Historien auf der deutschen Bühne einzubürgern. Liegt wie hier Schauplatz, Zeit und Stoff so ferne, so muss das Messer wohl einmal tiefer eingesetzt, die Farbe kräftiger aufgesetzt werden. Nur die Art wie mit Cade umgesprungen wurde, verletzte und sah wie Tendenz aus. Das hereinbrechende Volkselement verdiente (1864) nicht einen so verstärkten Hohn.

Die Shakespeare-Hyperorthodoxen werden uns freilich grollen, weil wir nur daran zu denken wagen, dass die englischen Dramen uns nicht so nahe stehen wie jedes andere Schauspiel des grossen Briten. Die allgemein menschlichen Beziehungen, die geschichtlichen Vergleiche, die wir im Geiste ziehen, die politischen Reflexionen, die uns aus allen Auftritten entgegenflattern, die Staatsschule, in der wir hier sitzen, um über das Wesen des Staates, die Natur aller politischen Parteien und die beste Staatsform belehrt zu werden, auch die interessanten Charaktere, die aus diesem verwirrenden Figurenchaos hervortreten, Alles dieses wird uns vergessen machen, dass es doch eigentlich nicht unser Blut, nicht unsere Geschichte ist, dass wir um — Hekuba bangen. Alles dieses wird aber auf der andern Seite nicht hindern, dass die Aufführung dieses Cyklus immer ein gelehrtes Experiment („Caviar“) bleiben wird. Das Volk greift aus ihm nur zwei Gestalten heraus, zwei scharfkontrastirende, und umgiebt sie mit der Glorie des Ruhmes: Falstaff und Richard III. Was fesselt uns an sie? Das geschichtliche Interesse? Was kümmert uns, dass Falstaff ein englischer Lump und Richard ein englischer König ist! Uns fesselt in Falstaff der Ur-Lump, der menschheitliche Repräsentant der Liederlichkeit, der Spitzbube *κατ' ἐξοχήν*. Uns fesselt in Richard der Ur-Despot, der ewige Vertreter der Herrschsucht, der blutgierige, tyrannische König par excellence.

So hoch der eine, so tief der andere steht, so blutgetränkt der eine, so weingetränkt der andere, in Einem sind sie verwandt, in der blinden, empörenden Selbstsucht. Das Ich ist der Gott, zu dem Richard betete, wenn er noch beten könnte, — der Gott, vor dem Falstaff auf den Knien läge, wenn es nicht eines Hebebaumes bedürfte, ihn wieder emporzubringen. Falstaff geht Richard mit Recht voran; er kündigt diesen an; die Falstaffs erzeugen die Ri-

chards; der Erbe des nackten Materialismus ist der unverhüllte Despotismus. Im teuflischen Witze Richards klingt noch der Falstaff'sche Humor nach. Wie köstlich werben sie beide um Weiber, um — Kronen zu erpumpen. Die oft besprochene Selbstsucht der englischen Politik spiegelt sich in dem Umstande, dass aus einer ganzen Dramenreihe englischen Stoffes, die Träger der Selbstsucht am lebendigsten hervortreten! Was nützt sie aber? Den König Richard und den Junker Falstaff beerbt zuletzt doch Cade — die Allgemeinheit — das Volk . . .

Gleich nach der Weimarer-Aufführung war die Rede davon, den ganzen Cyklus mit denselben Darstellern<sup>1)</sup> in Berlin zu wiederholen. Der Plan schwebte noch neuerdings. Wir bedauern, dass er nicht ausgeführt wurde; denn dort hätte er — wie politisch das Gottesgnadenthum mit scharfem Griffel illustrirend — auch und namentlich ästhetisch diejenige Rückwirkung auf die deutsche Bühne und Dramatik äussern können, die wir von dem Dingelstedt'schen Versuche uns versprochen. Es ist dabei ferne von uns, der idealen Bedeutung Weimar's nahe treten zu wollen. Wir Alle wissen, was grosse Männer hier geleistet haben, und sahen noch vor unseren Augen die wahrhaft fürstliche Grossmuth, die ein so bedeutsames Unternehmen in einer Zeit allein ermöglichte, in der den Vertretern des Volkes der Begriff und die Bedeutung einer nationalen Bühne noch immer nicht aufgegangen ist und die Pflege derselben den Civillisten zugeschoben bleibt.

Der Weimarer Versuch hätte seine grosse Tragweite erst dann,

---

<sup>1)</sup> Das Zusammenspiel war in Weimar vortrefflich und — bei so schwierigen Stücken — ein neuer Beweis, welch' vortreffliche Leistungen selbst Theater zweiten Ranges erzielen können, wenn ein Geist einheitlicher Leitung sie beseelt. Von den Darstellerinnen heben wir die geistvolle Frau Hettstedt (Margarethe von Anjou), die anmuthige Bussler (namentlich als Prinzessin Katharina von Frankreich), die stattliche Knauff (Eleonore Gloster, Anna Warwick) hervor, — von den Darstellern den Königsspieler Grans (Richard II, Heinrich V, Heinrich VI), der, in den heiteren Auftritten schwächer, vortrefflich zu repräsentiren und auch schwachen Fürsten etwas Adliges zu geben wusste; — den kräftigen Wünzer (Percy, Richmond), — den feinsinnigen Milde, den echt komischen Dessoir, Sohn, der in Falstaff lebhaft an Döring erinnerte und nur als Cade übertrieb, — Oberländer als Schaal, Franke als Stille, Knopp als Pistol, Dahn als Suffolk und endlich — um die beste Kraft zuletzt zu nennen — den imposanten Lehfeldt (heute wohl Deutschlands grösster Lear!) als Heinrich Bolingbroke, Kardinal von Winchester und Richard III. Die kleinste Rolle genügte, von den Königen bis zu den wirklich zierlichen Pagen.

wenn er auf eine deutsche historische Dramatik anregend einwirkt, wenn er unsere Dichter erregt und begeistert, unsere vaterländische Geschichte, die freilich zerrissener dasteht als die englische und nicht minder spröden Stoff darbieten dürfte, ähnlich zu bewältigen. Geschähe es auch immerhin Anfangs mehr in epischer Weise, nach Art jener Historien; die dramatische Auffassung würde sich schon später finden. Freilich können wir Bühnendichter nicht mehr leisten, als unser Boden — Volk und Zeit — ermöglicht. Möge der wachsende geschichtliche Sinn der Nation einem künftigen geschichtlichen Drama befruchtend entgegenkommen!

Freilich Eines darf auch nicht vergessen werden. Shakespeare lebte unter einer Elisabeth, in einer grossen, stolzen Zeit seines Vaterlandes. Ein froher Bürgersinn durchzog das ganze Volk; der Aermste fühlte sich als einen Briten. Wer blickte da nicht gerne auf die Vergangenheit zurück, vom Hafen aus auf die überwundenen Stürme?

So wohl ist es uns noch nicht. Die rothe und weisse Rose sind bei uns noch nicht vermählt, die Parteien leben noch. Der deutsche Dramatiker schreibt noch nicht für ein ganzes Volk; er scheitert an der Vielheit der Grenzen, der Dynastien, der Religionen. Für ihn besteht mehr als Eine Mainlinie.

Endlich, glaubten wir, könnte die stolze Form des Dramencyklus durch Shakespeare's grandioses Beispiel neubelebt werden. Kaulbach und Cornelius malten Cyklen, Wagner giebt uns einen Cyklus in Tönen. Und unsere Dichter? Wollen sie diese breite, reliefartige Form, Jahrhunderte zu bewältigen und eine Idee in ihrer ganzen, reich erschlossenen Fülle darzustellen, nicht auch wagen?

Raupach hat nicht nur einst einen Aufruf, die deutsche Geschichte in hundert Dramen zu bearbeiten, geschrieben, sondern selbst einen umfangreichen Versuch mit seinen „Hohenstaufen“ gemacht. Trotz der Schwierigkeiten, mit denen das historische Drama heiliger deutscher Nation zu ringen hat, — der in die Zukunft reichende Gedanke eines deutschen geschichtlichen Dramencyklus soll gewahrt und gepflegt werden. Seien die Tage von Weimar, die einen beredteren Historiker als uns verdienen, Prolog und Vorbild gewesen!

---

# Randglossen.

Von

**William Bell.**

---

1. Zu einer Stelle in *Pericles*, Act III, Scene 1.

*Per. A terrible child-bed hast thou had, my dear;  
„No light, no fire: the unfriendly elements  
Forgot thee utterly: nor have I time  
To give thee hallowed to thy grave, but straight  
Must cast thee, scarcely coffin'd, in the ooze.  
Where, for a monument upon thy bones,  
The aye remaining lamps, the belching whale  
And humming water must o'erwhelm thy corpse,  
Lying with simple shells.“*

Wir wollen zuerst die Meinung der englischen Commentatoren über die italisirte Stelle hören.

*And aye remaining lamps etc. Old copies.  
The air-remaining lamps — Steevens.*

*Air-remaining, if this be right, must mean air-hung, suspended for ever in the air: so (as Mr. Steevens observes to me) in Shakespeare's 21. Sonnet:*

*Those gold candles fix'd in heaven's air.*



*In King Richard II right drawn sword is used for a sword drawn in a just cause, and in Macbeth we meet with air-drawn dagger. Perhaps, however, the author wrote — aye-remaining. Thus in Othello W. „Witness you ever-burning lights above.“ — Again in Troilus and Cressida:“*

*„To feed for aye her lamp and flames of love.“ Malone.*

*Thus also, Milton in his Comus v. 197.*

*„— — — the Stars*

*„That nature hung in heaven and fill'd their Lamps*

*„With everlasting Oil.“*

*The propriety of the emendation suggested by Mr. Malone will be increased, if we recur to our author's leading thought, which is founded in the pomp of ancient sepulchre. Within old monuments and receptacles for the dead, perpetual (aye-remaining) lamps were supposed to be lighted up. Thus Pope, in his Eloisa:*

*„Hopeless, lasting flames, like those that burn*

*„To light the dead and warm th'imperfect sun.“*

*I would, however, read:*

*And aye-remaining Lamps etc.*

*Instead of a monument erected above thy bones, and perpetual lamps to burn near them, the spouting whale shall oppress thee with his weight and the mass of waters shall roll with low heavy murmur over thy head.*

*Steevens.*

*Hudibras has the same allusion*

*„Love in your heart as idly burns*

*As fire in antique Roman Urns*

*To warm the dead, and vainly light*

*Those only that see nothing by't.“*

*Reed.*

*Ich habe diese lange Reihe von Noten von den besten Wort-Erklärern des Dichters in extenso gegeben, um zu zeigen, wie schwierig die Stelle gehalten wurde und wie wenig Erläuterndes daraus folgt. Die Meinung von Steevens ist nicht, dass *the leading thought*, der Grundgedanke: die pomphaften Gebräuche bei den alten Begräb-*

nissen sei: im Gegentheil zielt Alles hier auf ihre Abwesenheit und die Nothwendigkeit darauf zu verzichten. —

Der Hauptanstoß dieser Herren ist, dass sie unter *Lamps* nur brennende Lichter annehmen wollten, während doch der Contrast mit *belching Whale* offenbar etwas der See nicht, Fremdes erfordert und hier tritt ganz passend der Name eines Fisches auf, den man als Gegensatz zum Wallfisch fassen kann: die Lamprete, das Neunauge, in England nur bekannt unter dem von *Lamprey*, im gemeinen Leben wie *Shrimps*, *Welks* etc. abgekürzt in *Lamps*, wobei die Lesung der „*Old Copie*“: *air-remaining*, nur der Veränderung eines einzigen Buchstabens bedarf, um vollkommen passend und klar zu sein, wenn man den deutschen Begriff des Neunaugen verfolgt. Diese Fischart hat bekanntlich sieben Spiracula, die von dem Volke als Augen angesehen, mit den zwei natürlichen die volle Zahl von neun Augen liefern: es muss aber folgen, dass, wenn alle zum Sehen gebraucht werden, keine da sind zur Respiration und das Thier muss daher keinen Athem aushauchen können, folglich wird es immer *air-retaining* sein, und so durch die einfache Substituierung eines *t* für ein *m* wird der Sinn klar und der Gedanke einer der umfassendsten. In einer Linie der ganze Umfang der Ichthyologie von dem *Lamp*, der keine Luft aushaucht, bis zu dem *belching Whale*, dessen ausgespieene Strudel den Wallfischfängern auf die Spur helfen.

Es kann aber auch eine zweite Veranlassung den Dichter bewogen haben, diese beiden Fischgattungen in eine Kategorie zu stellen, die aus mittelalterlichen englischen Gebräuchen entspringt, worin beide nach den Gesetzen Regalia sind. In Gloucester, wo in dem vorbeifiessenden Severn das Neunauge noch häufig genug gefunden wird, ist der Stadtrath verbunden jedes Jahr dem Sovereign eine *Lamprey-Pastete* zu liefern, und es kann eine solche Delicatesse gewesen sein, an der König Heinrich II so übermässig sich labte, dass er an der Indigestion bekanntlich 1109 starb. Aber nichtsdestoweniger ist auch der Wallfisch englisches Regal, indem Blackstone in seinem Commentare behauptet, dass jeder an der Küste Englands gestrandete Wallfisch der Königin als Requisite gehört, um ihre Majestät und ihre Hofdamen mit Fischbein zu den Corsetten zu versorgen.

Für *humming* wäre wohl besser *hemming* zu lesen.

2. Zu einer Stelle im *Tempest* Act 1 Scene 6.

„*Boats. Fall to't yarely* —

*Enter mariners.*

*Boats. Heigh, my hearts: cheerly, cheerly, my hearts; take in the top-sail; yare, yare, tend to the Master's whistle — Blow till thou burst thy wind: if room enough.*

Obgleich die Commentatoren die Erklärung von *yare* richtig hier als *readily* angeben, so scheinen sie dieses Synonym mehr aus der Nothwendigkeit, was hier von Matrosen gesprochen werden mußte, geschöpft zu haben, als aus innerer Ueberzeugung. Das Wort ist offenbar das deutsche *gar*, wie aus folgender Stelle von Chaucer erhellt. Diese ist genommen aus „*the Cokes Tale of Gamelyn*“ V. 89—91, woraus Shakespeare „*As you like it*“ geschöpft hat, wo Gamelyn sein Orlando ist, den der ältere Bruder anredet:

*„Afterward cam his Brother walkynge there  
And said to Gamelyn, „Is our mete yare“  
Tho wrothed him Gamelyn, and swore by Goddes book:  
Thou shalt go bake thiself, I will nought be thy cook.“*

Hier sind die Worte Chaucer's mit dem deutschen „ist unser Fleisch gar“ wörtlich wiedergegeben: und obgleich der jetzige Gebrauch meiner Landsleute *yare* gänzlich ignorirt in dieser Bedeutung und das Wort sowohl in der Matrosensprache wie in jeder andern Beziehung durch *ready* (fertig) ersetzt, so ist doch das deutsche *gar*, besonders in Eigennamen von Orten, noch vollständig nachzuweisen, besonders in Wales.

---

# Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare.<sup>1)</sup>

Von

**Michael Bernays.**

---

**D**ass die deutsche Literatur sich einer vorzüglichen Uebersetzung der Dramen Shakespeare's von Schlegel und Tieck rühmt, das weiss jeder, der überhaupt von deutscher Literatur etwas weiss. Wie sich nun aber die Uebersetzer in ihren Leistungen zu einander verhalten, ob sie ihre Thätigkeit gemeinsam begonnen und fortgesetzt oder wie sie sich in die schwierige Arbeit getheilt haben, — davon genaue Rechenschaft zu geben, möchte selbst manchem der Literaturgeschichte nicht Unkundigen schwer fallen. Arglos spricht man von der „Schlegel-Tieck'schen“ Uebersetzung eines Werkes, gleich als ob beide Männer jedes Stück in Gemeinschaft übertragen hätten, oder man schreibt dem Einen die Arbeit des Andern zu — und Schauspieler wie Theaterzettel wissen gar von einer „Schlegel-Tieck'schen Bearbeitung“ eines Shakespeare'schen Dramas zu reden. Schlegel war also doch wohl nicht ganz und gar im Unrecht, wenn er wenige Jahre vor seinem Tode missmuthig bemerkte: seine Arbeiten seien unbekannt; das ältere Publikum habe sie vergessen und das jüngere noch nicht kennen gelernt.

---

<sup>1)</sup> Unveränderter Abdruck aus der „Kölnischen Zeitung“ vom 14. September 1864.

Und doch sollten diejenigen, die eine Theilnahme für unsere Literatur nicht verläugnen, mit der Entstehung und Beschaffenheit eines Werkes, welches so bedeutsam in unsere literarische Bildung eingegriffen hat, wohl näher bekannt sein, um so mehr, da durch diese Kenntniss die Einsicht in den grösseren oder geringeren Werth der einzelnen Theile des Werkes bedingt wird. Wir haben in diesem Jahre das Säcularfest der Geburt Shakespeare's begangen; mit gerechtem Selbstbewusstsein gedachten wir der Verdienste, die wir uns um die Anerkennung seiner Grösse, um die Würdigung seines Geistes erworben; eine kurze Geschichte des Werkes, welches vor Allem die Kenntniss des Dichters unter uns verbreitet und für immer sicher gestellt hat, mag daher in dieser Zeit nicht unwillkommen erscheinen. —

Zwanzig Jahre lang hatte man sich mit der von Eschenburg verbesserten und ergänzten Wieland'schen Uebersetzung begnügt, als August Wilhelm Schlegel, um das Jahr 1796, sich anschickte, den Dichter aufs Neue, und zwar — hierin bestand das Wagniss und die Neuerung — im engen Anschlusse an die Form des Originals zu übertragen. Eben hatte Goethe's Wilhelm Meister in den Kreisen einer vorwärts strebenden, dem Höheren und Besseren zugewandten Jugend die Begeisterung für den britischen Dichter neu entzündet; zum ersten Male wieder seit zwei Jahrzehenten hatte sich einer der Grössten der Nation mächtig und eindringlich über ihn vernehmen lassen. Die Worte, in denen hier die Einzigkeit, die allumfassende Gewalt des Shakespeare'schen Genius gepriesen wurde, mussten Manchem wie dunkelgeheimnissvolle Sprüche tönen, die nur durch ein unbefangenes, allseitiges Studium des Dichters ihr Licht erhalten konnten, und die Art, wie hier mit kühnem Scharfblicke und weisem Bedachte eines seiner schwierigsten Werke zergliedert und im schönsten Sinne des Wortes erläutert worden, erschien als ein lehrendes Muster für jeden, der Verlangen trug, in das Innere der Shakespeare'schen Welt zu dringen und den Geist ihres Schöpfers zu ergründen. Man fühlte, dass ohne die liebevollste Hingabe an den Dichter ein solches Verständniss nicht zu erringen sei.

Im günstigsten Zeitpunkte trat also die neue Uebersetzung hervor. Aber auf das, was sie Neues bot, konnte man kaum vorbereitet sein. Der Vers hatte auf unserer Bühne, seitdem der Alexandriner in Missachtung gesunken war, noch nicht die Herrschaft, kaum eine gelegentliche Duldung erlangt. Wilhelm Meister hielt sich daher bei der Uebertragung des Hamlet an die Prosa, der er nur eine lebhaftere Bewegung zu geben suchte, wie wir aus den

im sechsten und elften Kapitel des fünften Buches mitgetheilten Bruchstücken ersehen, und Goethe selbst deutet nirgends an, dass er eine metrische Uebersetzung für wünschenswerth oder nur für möglich halte. Schlegel, der inzwischen die thatsächliche Ueberzeugung von dieser Möglichkeit gewonnen, liess im Jahre 1766 in Schiller's „Horen“ Proben seiner Arbeit erscheinen: das dritte Heft brachte Scenen aus dem zweiten Akte von „Romeo und Julie,“ an denen er später nur hier und da ein Wort glücklich geändert, das sechste den ersten Akt des Sturmes, der nachher von Neuem durchgearbeitet ward.<sup>1)</sup> Zugleich aber schien es ihm gerathen, sein Unternehmen, indem er es ankündigte, auch zu rechtfertigen und die Nothwendigkeit desselben darzuthun. Ein vortrefflicher Aufsatz im vierten Stücke der „Horen:“ „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters,“ liess erkennen, dass er der Mann sein werde, die Schwierigkeiten der Aufgabe, die er wahrlich nicht unterschätzte, zu bezwingen. Er sprach es aus, dass, wenn der Dichter Shakespeare zur Erscheinung kommen sollte, er sich in den Formen zeigen müsse, die er selbst gewählt; „eine poetische Uebersetzung, welche keinen von den charakteristischen Unterschieden der Form auslösche und seine Schönheiten, so viel möglich, bewahrte, ohne die Anmaassung, ihm jemals andere zu leihen, welche auch die missfallenden Eigenheiten seines Stils, was oft nicht weniger Mühe machen dürfte, mit übertrüge,“ eine solche Uebersetzung, wagte er zu behaupten, „könnte in gewissem Sinne noch treuer, als die treueste prosaische sein,“ und nur in einer solchen treuen und zugleich poetischen Nachbildung werde es möglich, „Schritt vor Schritt dem Buchstaben des Sinnes zu folgen und doch einen Theil der unzähligen, unbeschreiblichen Schönheiten, die nicht im Buchstaben liegen, die wie ein geistiger Hauch über ihm schweben, zu erhaschen.“ Wohl selten ist eine kühn gewagte Behauptung so glänzend durch

---

<sup>1)</sup> Will man eine Vorstellung davon haben, wie sich Schlegel's Kunst binnen kurzer Zeit vervollkommnete und er in seiner Methode sicherer und kühner wurde, so vergleiche man diese ältere Form mit der uns bekannten späteren Uebersetzung. So hatten z. B. Miranda's bekannte Worte: „Herr, die Geschichte könnte Taubheit heilen,“ ursprünglich gelaute: „Ein Tauber müsste' auf die Geschichte horchen“ (*your tale, sir, would cure deafness*). — Es bleibt zu bedauern, dass „Romeo und Julie“ das Stück, an welchem er sich zuerst geübt und welches zuerst erschien, eine spätere Durcharbeitung nicht erfahren hat. Auch nur in diesem Stücke hat er von der Freiheit, die er sich vorbehalten, die gereimten fünffüssigen Verse des Originals mit dem Alexandriner zu vertauschen, einen ausgedehnten Gebrauch gemacht.

die That gerechtfertigt worden. In rascher Folge — Schlegel's Fleiss war in jenen Jahren eben so ausdauernd wie ergiebig — traten von 1797 bis 1801 acht Bände des neuen Shakespeare ans Licht, jeder zwei Dramen enthaltend. Dann aber rückten andere Arbeiten in den Vordergrund. Schlegel ward ganz vom Studium der südlichen Dichter hingenommen, und Calderon, den er zuerst bei uns eingeführt, hielt ihn mit seinem Zauber gefangen. Zwar schrieb er an Gries im Jahre 1803, dass er den Shakespeare gewiss vollende und noch im Sommer 1809 als Gries ihn in Coppet besuchte, sprach er dieselbe Absicht aus, obschon er unverhohlen bekannte, dass er das poetische Uebersetzen von Herzen satt habe. Die frische Lust der Arbeit kehrte nicht wieder: nur noch ein Band folgte den früheren (1810); er enthielt Richard III — und von seiner ferneren Beschäftigung mit Shakespeare zeugt nur das kostbare Bruchstück aus dem Anfange des „Macbeth,“ das Böcking im vierten Bande der Schlegel'schen Werke (S. 271—73) mitgetheilt und Tycho Mommsen in seine Uebersetzung der Tragödie aufgenommen hat.

Die neun Bände nun, die Schlegel herausgab, umfassen sieben-zehn Stücke: „Romeo,“ „Sommernachtstraum,“ „Julius Cäsar,“ „Was ihr wollt,“ „Sturm,“ „Hamlet,“ „Kaufmann von Venedig,“ „Wie es euch gefällt,“ und die englischen Historien mit Ausnahme „Heinrichs VIII.‘)

Aus den früheren Uebersetzungen konnte die Grösse des Dichters von empfänglichen Gemüthern nur geahnt, aus dem, was hier geleistet war, musste sie erkannt werden. Doch man glaube nicht, dass dem Werke gleich von Anfang an die Würdigung zu Theil geworden, auf die es so gerechten Anspruch hatte. Ein Werk wie dieses, das sich nicht zu den Anschauungen des Publikums herablässt, sondern sie erhöhen und erweitern will, ein solches Werk muss sich erst seine Leser heranbilden und manches platte Urtheil, manchen oberflächlichen Lobspruch über sich ergehen lassen, ehe eine einsichtsvolle Anerkennung Raum gewinnt. Nachdem sechs Bände erschienen waren, äusserte Schlegel (Athenäum 3, 327), noch sehe er einer gründlichen Beurtheilung vergeblich entgegen. Und allerdings war nicht viel Gründlichkeit zu erwarten, wenn unter denen, die sich ein öffentliches Urtheil anmaassten, sich gar „ein wackerer Mann“ befand, dem „das Schicksal ein Exemplar des eng-

---

‘) Ob Gries wirklich, wie berichtet wird (Aus dem Leben von I. D. Gries, S. 91), in Coppet einen Theil von Heinrich VIII fertig gesehen, muss dahingestellt bleiben. (Vgl. Schlegel's Brief an Tieck, Genf, 4. April 1809.)

lischen Shakespeare versagt“ und dem es daher genügte, sich zum Behufe seiner Recension „der ehemaligen Lecture des englischen Originals“ zu erinnern. Die Werke des Dichters wurden damals noch so wenig unter uns in der Ursprache gelesen, dass auch nur Wenige die feine Meisterschaft schätzen konnten, mit welcher Schlegel den verschiedenen Tönen des Originals seine deutsche Rede gefügig nachbildete, sie bald eng zusammendrängte, bald sie in freierem Flusse hinstören liess. Es bewegt uns zum Lächeln, wenn wir in Schiller's Brief an Goethe vom 22. October 1799 lesen: „Ich habe in den neuen Band von Schlegel's Shakespeare (er enthielt König Johann und Richard II) hineingesehen, und mir dünkt, dass er sich viel härter und steifer liest, als die ersten Bände. Wenn Sie es auch so finden, so wär's doch gut, ihm etwas mehr Fleiss zu empfehlen.“ — Nur in dem Kreise der näher Befreundeten fand Schlegel gleich zuerst für seine Arbeit bewunderungsvolle Theilnahme und die liebevollste Aufmunterung. Im „poetischen Journal“ (1800) pries Ludwig Tieck mit grosser Einsicht das Auszeichnende dieser „neuen, eigentlichen Uebersetzung,“ die „so manche Gemüther nicht ansprechen will;“ er glaubte, „sie sei für uns wohl die erste wahre Uebersetzung aus einer andern Sprache“ und „sollte ihn grossentheils alles fernern Gesprächs und alles Streits über diese grossen Dichtungen überheben, denn für die Deutschen liege in ihr der Commentar des Dichters“ (1, 34). Nach und nach drang diese Einsicht in immer weitere Kreise; allmählig lernte man das Vortreffliche als solches anerkennen und geniessen; man fühlte, dass Schlegel die Shakespeare'schen Werke zu einem Bestandtheile der deutschen Literatur gemacht hatte; sein Meisterwerk erlangte und behauptete das mustergültige Ansehen, das ihm gebührte.

Aber das Meisterwerk war unvollendet. Schlegel war mit Lust und Eifer auf anderen Studiengebieten thätig und hatte besonders die Pflege des Indischen erfolgreich begonnen. Und so hatte man fünfzehn Jahre lang vergeblich auf die Fortsetzung seines Shakespeare gewartet, als ein Dichter, der von früher Jugend an mit seinem reichen Gemüthe dem britischen Genius leidenschaftlich angehangen und für dessen Anerkennung vielseitig und fruchtbar gewirkt hatte, als Ludwig Tieck es unternahm, das grosse Werk zum Schlusse zu führen. Man darf es Tieck zutrauen, und er hat es kräftig genug ausgesprochen, dass er von dem schwer zu erreichenden Verdienste seines Vorgängers auf das Innigste überzeugt war; er nahm das Werk in seine Hand, weil keine Hoffnung mehr war, dass der Meister es wieder aufnehmen würde. So erschienen denn



im Jahre 1825 „Shakespeare's dramatische Werke. Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck.“ Indem er sich auf seine langjährige Vertrautheit mit dem Dichter verliess, hoffte Tieck, die Arbeit binnen kurzer Zeit zu Ende zu führen. Aber wie manche seiner Unternehmungen, gerieth auch diese in's Stocken, oder vielmehr sie kam gar nicht in Gang. Die beiden ersten Bände waren da, auch der vierte kam heraus, aber der dritte, in welchem sich Tieck als Fortsetzer Schlegel's zeigen sollte, liess mehrere Jahre auf sich warten, und als er endlich 1830 erschien, brachte das Vorwort die Nachricht, Tieck besorge die früher angekündigte Ausgabe so fern, „dass er die Uebersetzungen jüngerer Freunde, die ihre ganze Musse diesem Studium widmen können, durchsehe und, wo es nöthig sei, sie verbessere, auch einige Anmerkungen den Schauspielen zufüge.“ Wer diese jüngeren Freunde seien, erfuhr man aus den Noten zum siebenten und neunten Bande: es waren der Graf Wolf von Baudissin, der seine Kenntniss Shakespeare's schon im Jahre 1818 durch eine Uebersetzung „Heinrich's VIII“ bewährt hatte, und „ein anderer Uebersetzer, der sich nicht nennen will,“ in dem man aber, und zwar mit Recht, Tieck's hochbegabte Tochter, Dorothea, vermuthete. Diese beiden arbeiteten rüstig vorwärts, Tieck nahm die Prüfung ihrer Arbeit „in fester Ordnung, in gewissen Stunden“ vor, so dass die „Umänderung und Verbesserung der Uebertragung vorrückte, die allerdings auf diesem Wege Manches, nach Umständen mehr oder minder von ihm erhalten hat,“ und am Schlusse des Jahres 1833 lag diese erste Ausgabe des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare in neun Bänden vollständig vor.<sup>1)</sup> Was Tieck an Anmerkungen beigegeben, war geringfügiger, als man von einem solchen Kenner erwarten durfte, der seit vielen Jahren ein umfassendes Werk über den Dichter vorbereitet und oft angekündigt hatte. Er liess zwar hier und da ein hübsches und feines Wort über seinen Liebling vernehmen, beschäftigte sich aber vornehmlich mit der Kritik des überlieferten Textes und liess sich so, zum Bedauern des Lesers, auf ein Feld verlocken, auf dem er sich immer nur mit geringem Erfolge bemüht hat. Er übte jedoch seine Kritik nicht bloss an Shakespeare, er übte sie auch an den von ihm so häufig gepriesenen und aufrichtig bewunderten Uebersetzungen Schle-

---

<sup>1)</sup> Dorothea war an sechs Stücken thätig: „Coriolan,“ „Die beiden Veroneser,“ „Timon,“ „Wintermärchen,“ „Cymbeline,“ „Macbeth.“ Man sieht, sie wählte sich eben nicht die leichtesten. Die übrigen dreizehn rühren von Baudissin her.

gel's: er berichtigte sie nach vermeintlich besserer Einsicht. Manches, was Schlegel mit kluger Ueberlegung ausgelassen, ward von Tieck in den Text gertückt (man vergleiche in „Romeo und Julie“ die vierte Scene des zweiten Aktes), und gar mancher Vers musste geduldig bald eine leichte Aenderung hinnehmen, bald eine völlige Umbildung erfahren. Die Alexandriner, deren Schlegel sich in „Romeo und Julie“ (Akt 2, Scene 3) bedient, wurden in fünffüssige Jamben umgesetzt; Hamlet durfte seinen ersten Monolog nicht mehr mit dem bekannten Vers beginnen: „O, schmölze doch dies allzu feste Fleisch“ — er musste jetzt dem Originale ängstlich die miss-tönenden Worte nachsprechen: „O, dass dies zu zu feste Fleisch jetzt schmölze!“ „Die schlotterichte Königin“ (*mobled queen*), die bis auf den heutigen Tag so wohl gelitten ist, musste aus der Rede des Schauspielers weichen und einer „tief entstellten“ Platz machen.

Ein solche Berichtigung seiner Arbeit konnte Schlegel nicht wohl beifällig aufnehmen. Langmüthig schwieg er eine Reihe von Jahren; als aber Anstalt zu einer neuen Ausgabe des deutschen Shakespeare gemacht wurde, gab er ohne Rückhalt seine Empfindungen kund. In einem an Reimer gerichteten sehr ergötzlichen und überaus charakteristischen Briefe (Werke 7, 281—291), der uns den alten Schlegel leibhaftig vor die Augen bringt, erhob er gar nachdrücklich Einspruch gegen das Verfahren seines Freundes. Er liebte und verehrte in diesem den Dichter; er zweifelte nicht, dass er als liebevoller Kenner, als begeisterter Ausleger der Kunst Shakespeare's manches Treffliche, aus tiefer Einsicht Geschöpfte werde vorbringen können; aber von Tieck's philologischer Tüchtigkeit schien er nicht in gleichem Maasse überzeugt, und vor Allem bestritt er dem Freunde das Recht, Stücke, die nicht unter dessen Leitung übersetzt waren, mit seinen Verbesserungen zu bedenken. Einen Theil dieser Verbesserungen wies er mit scharfer Kritik ab und verlangte, dass fortan die von ihm übertragenen Stücke, mit seinem Namen bezeichnet, unverändert, wie sie aus seiner Hand hervorgegangen, in die Sammlung aufgenommen werden sollten. Diesem billigen Verlangen willfahrte man, und in den folgenden Ausgaben wurden alle Veränderungen ausgemerzt: Schlegel's Arbeiten erschienen wieder zu ihrer ursprünglichen Form zurückgeführt und Tieck's Anmerkungen wurden nur den Stücken beigegeben, an welche seine Tochter und Graf Baudissin ihren Fleiss gewandt hatten. Diese Fortsetzungen des Schlegel'schen Werkes sind nicht gering zu achten. Sie bieten viel Schönes und Gelungenes, man vermisst weder ein liebevolles Eindringen, noch Fähigkeit und Kenntniss, und man

kann nur zufrieden sein, dass sich den Schlegel'schen Meisterstücken so sorgfältig behandelte Arbeiten anschlossen. Aber in eine Vergleichung mit jenen Meisterstücken darf man sie nicht bringen, wenn man gegen das Verdienstliche, das sie enthalten, nicht ganz ungerecht werden will.

Wie der Poet geboren wird, so war August Wilhelm Schlegel zum wahren Uebersetzungskünstler geboren. Er schrieb im Jahre 1799 (Athenäum 2, 281): „Ich glaube, man ist auf dem Wege, die wahre poetische Uebersetzungskunst zu erfinden; dieser Ruhm war den Deutschen vorbehalten.“ Diesen Ruhm hat vor Allen er uns errungen. Mit Herder und Voss theilt er das Loos, nicht sowohl durch eigene poetische Leistungen, als durch die Kunst, mit welcher er das dichterische Gut fremder Völker uns zuführte, gross in der Geschichte unserer Poesie da zu stehen. Herder, dessen Name uns im vorigen Jahrhundert überall da begegnet, wo ein wahrhafter Fortschritt in unserer Bildung geschehen ist — Herder liess uns die Poesie der Völker in ihren ersten kindlichen Tönen rein vernehmen und leitete unseren Sinn zu einer vielseitigen Empfänglichkeit an; Voss liess das Heldenlied der antiken Welt bei uns einheimisch werden und schulte die Sprache, oft mit hartem Zwange, so dass sie zur Aufnahme auch der schwierigsten Formen geschickt wurde. Beider Eigenschaften vereinigte Schlegel, indem er sie steigerte. Wie Herder, besass er den weiten offenen Sinn, den tiefen Blick, das poetisch gestimmte, leicht erregbare Gemüth, mit dem er an den verschiedensten Erzeugnissen ferner Zeiten und fremder Völker das Eigenthümliche rasch erfasste, gleichsam ihre Seele herausführend; wie Voss eignete er sich mit gründlicher Forschung das genaueste Verständniss der Autoren an und erwarb sich eine vollkommene Herrschaft über ein weit ausgedehntes Gebiet der mannigfaltigsten Formen. Aber während er diese Herrschaft ausübte, verletzte er nicht den angestammten Charakter unserer Sprache. Er war mit ihr viel zu innig vertraut, als dass er es nöthig gehabt oder über sich vermocht hätte, sie gewaltsam zu behandeln, und vielleicht nie hat ein Uebersetzer, der seine Sprache so verschiedenen Formen anbequemte, ihr dennoch so wenig Gewalt angethan. Er bereicherte die Sprache, wie es sonst nur ein echter Dichter vermag: er drang ihr nicht das Fremdartige auf, er suchte vielmehr die Keime, die sie noch unentwickelt in sich trug, zur Entfaltung zu bringen, er entlockte ihr Schätze, die sie selbst noch nicht zu kennen schien. Er wusste genau, was in der Sprache zu wagen war, und was er wagte, war ihrer Natur so gemäss, dass es bald

nicht mehr als Wagniss erschien. Hatte er sich der Form, des Wortes und des Sinnes der Urschrift ganz bemächtigt, dann dichtete er ihr, im freien Walten seines Geistes, nach und gestaltete den Ausdruck, gleich als ob er aus der Fülle eigenen poetischen Vermögens schöpfte. Daher das originale Gepräge seiner Uebersetzungen! Daher die kühne Selbstständigkeit, die einfache Gediegenheit, die körnige Kraft, die bewegliche Leichtigkeit des Ausdrucks!

Schon früh hatte Schlegel die Grundsätze, nach denen er verfuhr, in deutlichem Bewusstsein bei sich festgestellt. Diese Grundsätze waren zugleich die strengsten und die freiesten. Er wusste, dass in einem echten Kunstwerke die Form vom Inhalte nicht geschieden werden kann, dass eine solche Scheidung das lebendige Werk in seinen zartesten Theilen unheilbar verletzt; er forderte daher, dass jeder Dichtung ihre ursprüngliche Form erhalten bleibe. Aber er wusste auch, dass, wie er es später aussprach, „Alles, selbst der Begriff der Treue, sich nach der Natur des Werkes bestimme, womit man es zu thun hat, und nach dem Verhältnisse der beiden Sprachen.“ So hat er, in der Lehre wie in der Ausführung, stets neben der buchstäblichen Treue die geistige Freiheit gewahrt. Wenn Voss in späteren Jahren jedem Autor, den er vornahm, slavisch Wort für Wort folgte und ihn doch seiner eigenen, starren Individualität unterjochte, ihn, um es derb auszudrücken, in's Vossische übersetzte, so ward Schlegel, mit bewunderungswürdiger Gewandtheit und Frische des Geistes, jedem neuen Werke gegenüber ein Neuer, ein Anderer. Er war weder der zaghafte Knecht, noch der herrische Despot seines Autors; er lebte als Geistesverwandter mit ihm in freier Gemeinschaft, er ward ein Mitgenosse der Offenbarungen, die jenem zuerst von der Muse anvertraut worden. Es gelang ihm daher, nicht bloss die Worte des Originals in ihrem ganzen Gewichte wiederzugeben und alle Töne, die das Gedicht vernehmen liess, vom kräftigsten Laute bis zum leisesten Anklange, mit sicherem Anschlage zu wiederholen: er vermochte es auch, das geistige Element, in dem ein eigenthümliches Kunstwerk sich bewegt, zu ergreifen und, was unfassbar über den Worten schwebt, in seine Nachdichtung hinein zu bannen. Er versetzt uns ganz auf den Boden, auf dem die fremde Dichtung ihren Ursprung genommen; aber wir fühlen uns bald auf diesem Boden wie zu Hause, weil wir Nichts vom Unbehaglichen der Fremde empfinden.

Wenn die Eigenschaften, die Schlegel zum unerreichten Meister seiner Kunst erheben, in den Uebersetzungen südlicher Dichtungen, vor Allem in seinem Calderon, am glänzendsten oder vielmehr am

blendendsten hervortreten, so hat er sie doch in seinem Shakespeare am reichsten und grossartigsten entfaltet. Diese Leistung hat sich auch bis auf den heutigen Tag als die wirkungsvollste erwiesen. Kein Einsichtiger zweifelt daran, dass ein gelehrtes Verständniss Shakespeare's, ein klares Urtheil über alle Einzelheiten seiner Kunst nur durch ein unermüdliches Studium des Originals zu gewinnen sei. Wer aber am Geiste des Poeten sich auferbauen, sich des ewigen Gehalts seiner Werke versichern, wer seine Schöpferkraft bewundern, seine Kunst in ihren grossen Zügen erkennen und seine Weisheit verehren will, der mag nur fort und fort sich an den Shakespeare halten, den Schlegel unter unsere grossen Dichter, als einen einheimischen, eingeführt hat. Dass er gerade mehreren der grossen Tragödien, in denen die Leidenschaft am mächtigsten und furchtbarsten waltet, seine Hand entzogen, das bleibt ein Verlust, für den schwer Ersatz zu hoffen steht. Um so werther mögen uns die Nachbildungen bleiben, die wir von ihm besitzen! Er hat durch sie den Ruhm der deutschen Sprache erhöht und dem Genius des stammverwandten Volkes unter uns die Stätte bereitet.

In einem wahrhaft grossen Sinne hat Schlegel seine Kunst geübt. Wenn er zuweilen, in späterer Zeit, auf das Uebersetzen ärgerlich werden wollte und es scheltend eine „peinliche Knechtschaft, eine brodlose Kunst, ein undankbares Handwerk“ nannte, wenn er es vor Allem beklagte, „dass der Uebersetzer, je mehr er an Einsicht zunehme, um so mehr die unvermeidliche Unvollkommenheit seiner Arbeit fühlen müsse,“ so war er dennoch jederzeit von der Bedeutung dieser Kunst durchdrungen, und gern schliesse ich diese Skizze mit den schönen Worten, in denen er Amt und Würde des echten Uebersetzers so erhebend schildert (Indische Biblioth. 2, 255): „Der echte Uebersetzer, der nicht nur den Gehalt eines Meisterwerkes zu übertragen, sondern auch die edle Form, das eigenthümliche Gepräge zu bewahren weiss, ist ein Herold des Genius, der über die engen Schranken hinaus, welche die Absonderung der Sprachen setzt, dessen Ruhm verbreitet, dessen hohe Gaben vertheilt. Er ist ein Bote von Nation zu Nation, ein Vermittler gegenseitiger Achtung und Bewunderung, wo sonst Gleichgültigkeit oder gar Abneigung Statt fand.“

---

# Einige Bemerkungen und Nachträge zu Albert Cohn's „Shakespeare in Germany“.

Von

**Reinhold Köhler.**

---

Zu S. CIV.

Ueber die „Englischen Comedien und Tragedien“ möge hier ein Urtheil aus dem Jahr 1675 mitgetheilt werden. Der ungenannte Verfasser des „Alamodisch Technologischen Interims“ (Rappersweil 1675), derselbe, der auch die Kunst über alle Künste und den pedantischen Irrthum verfasst hat (vgl. meine Einleitung zur Kunst über alle Künste S. XXVI ff.), sagt S. 499: „Etzlichen Ohren lautet nichts, was nicht nach Sophocle, Euripide, Senica, Plauto, Terentio und den Alten affectiret, andere wollen die Invention nur nach Guarino, Lopez de Vega, Ariosto, Razzi, des Marets, Tasso, Marini und anderen sinnreichen Ausländern verworren und eingewickelt, damit die unerwartete seltsame Veränderung die Sinne und Gemüthther desto mehr einnehmen und beherrschen könne, haben. Andere, sonderlich heutige Franzosen (denen doch alles frei stehet) binden sich wenig an die rigorose Gesetze, so ältere und neuere gegeben und bei Aristotele, Scaligero, Casaubono, Pontano, Heinsio, Mesnardier etc. und theils aus denen in der Poëtica Giessena, Harsdörffer's „Poetischen Trichter und Gesprächspielen“ wie auch anderen zu lesen; folgen deswegen nur ihrem Kopf und artigen Erfindungen,

als sonderlich an Moullier (welcher dem Comico Philemon gleich, der nach Apuleji [Florida III, 16] Zeugniß expectabatur, quo in theatro fictum argumentum finiret, jam domi veram fabulam consummaverat, in seinem lustigen Beruf, als er den eingebildeten Kranken fürgebildet haben soll, einen wahrhaftig gestorbenen gezeigt) zu sehen. Viel von uns Teutschen, deren Mütter sich fast alle an Affen versehen, gehen ihnen einigermassen in solcher Freiheit nach oder ftr, und seind nicht alss scrupulos, folgen den Neuern im einigen, lassen die Alten im andern fahren und hingegen, binden sich also nicht an eine gewisse, durchgehende Art und Richtigkeit: wie Frischlinus, Rist, Harsdörfer, Caspar, Gryphius, Bethulius, Stoll, Schoch und andere, auch unter den Herren Jesuiten, zeigen. Ja es schreiben ihrer etzliche in der lateinischen und Muttersprache so artig (hätte bald arg gesagt), dass die artige Unart zu verwundern und Hans Sachs, die Fastnachts- und Kindelsbeers-Spiele dadurch ganz sinnreich werden; das Volumen Englischer Comoedien und mehrere so absonderlich gedruckt können meine Zeugen sein. Wie ich nun diese nicht billichen kann, so ganz ohne Wissenschaft der Präcepten und Lehrsätze und also mit ungewaschenen Fäusten dieser freudenreichen Dame nach der Schürzen tapen und tasten, also kann ich auch diejenigen, so gar zu ceremonios und affectirt ehrbar mit perfumirten Hänschen [d. i. Handschuhen] und überflüssigen Complimenten das Ding angreifen, nicht loben oder ihnen folgen, darum caressire ich sie nach meiner Manier, die da hältet: Zu wenig und zu viel verderbet alles Spiel.“

Ich habe diese in mehrfacher Hinsicht interessante Stelle in ihrer ganzen Länge auch deshalb mitgetheilt, weil wir auch an ihr sehen, wie ein gelehrter Literaturkenner jener Zeit die Lustspiel-dichter der Franzosen, Italiener und Spanier kennt, aber von dem Namen Shakespeare keine Ahnung hat.

#### Zu Seite CVII.

Das hier nur nach Rommel's auszugsweiser Mittheilung angeführte Urtheil des Joh. Rhenanus vom Jahre 1613 über das englische Drama und die englischen Schauspieler ist jetzt in der eben erschienenen „Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel“ von W. Lynker (Kassel 1865) S. 249 vollständig nach der Handschrift abgedruckt und mag auch hier eine Stelle finden. Rhenanus schreibt: „Es haben aber die Alten solche [die Comödien] nicht allein hoch gehalten, sondern sie werden auch noch heutiges Tages beinahe

von allen nationibus Europae exercirt, da die Engländer, beids was die Composition und dann auch die Action belangt, ohne Zweifel den Vorzug haben. Denn was die Poeten und Comödienschreiber anlangt, brauchen dieselben in wichtiger, gravitätischer und trauriger materia ein sonderlich jambicum pentametrum, damit sie den Comödianten die Action gleichsam in die Hand geben, in geringen Sachen aber reden sie nur schlecht und in Prosa, damit hohe und geringe Dinge nicht commisciret, sondern einem jeden Theile seine Gebühr zugestellt werde, und also beids ligatam und solutam orationem in den Comödien sehr nöthig zu sein erachten, auch eine ohne die andere (wenn man eine rechte Action nach Gelegenheit der Personen und Materie haben will) nicht wohl sein könne, vermeinen. Dieses hat den deutschen actoribus (so viel mir bewusst) bisshero gemangelt, welche sich entweder ganz an Reimenverse gebunden oder alles ohne Unterscheid in Prosa vorgebracht haben, darinnen wichtige Sachen mit gebührlichen actionibus sehr schwerlich ausgedrückt werden können. Es haben auch viel vermeinet, es sei uns Deutschen unmöglich in unser Sprache die Engländer zu imitiren und gleiche carmina zu schreiben. Was aber die actores anbetrißt, werden solche, wie ich in England in Acht genommen, gleichsam in einer Schule täglich instituiret, dass auch die vornehmsten Actores sich von den Poeten müssen unterweisen lassen, welches dann einer wolgeschriebenen Comödie das Leben und Zierde gibt und bringet, dass also kein Wunder ist, warumb die Engländische Comödianten (ich rede von getübten) anderen vorgehen und den Vorzug haben.“

#### Zu Seite CIX.

Nach Lynker's eben erwähntem Buch S. 255 befindet sich die Comödie von Fortunato handschriftlich in Kassel. Es wäre wichtig näheres darüber zu erfahren, wie sie sich zur gedruckten Comödie verhält.

#### Zu Seite CX.

Von dem fünften Stück des ersten Bandes der „Englischen Comedien und Tragedien,“ der Comödie von Sidonia und Theagenes sagte schon Tieck (Deutsches Theater I, S. XXVI): „Dieses Stück verräth am wenigsten den englischen Ursprung,“ und Cohn verweist auf dieses Urtheil Tieck's. Das Stück ist aber auch gar keine Bearbeitung eines englischen Originals, sondern — was bisher noch nicht bemerkt worden ist — eine Prosaumarbeitung der gereimten



Comödie Gabriel Rollenhagen's' „Amantes amentes. Das ist: Ein sehr anmuthiges Spiel von der blinden Liebe, oder wie man's Deutsch nennt von der Leffeley.“ Wann Rollenhagen's Comödie zuerst erschienen ist, ist mir nicht bekannt; es giebt eine 3te Ausgabe vom Jahre 1604 (s. Goedeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung (S. 316) und eine 4te vom Jahre 1614, die mir vorliegt. Diese Comödie ist nun in der Comödie von „Sidonia und Theagenes“ Scene für Scene in Prosa wiedergegeben, wie ja sämtliche Tragödien und Comödien dieser Sammlung in Prosa geschrieben sind. Hie und da hat der Umarbeiter etwas weggelassen oder hinzugesetzt, meist aber hat er nur die Reimverse in Prosa umgeändert, doch auch manche Reime, ja ganze Verspaare zuweilen stehen gelassen. Bei Rollenhagen sprechen der Knecht und die Magd durchweg in plattdeutscher Mundart, die der Umarbeiter in's Hochdeutsche übertragen hat, wobei ich zugleich bemerken will, dass er die Zoten im Munde des Knechts keineswegs vermehrt, sondern sie sämmtlich bei Rollenhagen vorgefunden hat. Die Personennamen sind bis auf einen im Original und in der Umarbeitung verändert. Im Original kommen folgende Personen vor: Simon der Vater, Vetula die Mutter, Lucretia die Tochter, Aleke ihre Magd; Hans der Bauersknecht, Eurialus<sup>1)</sup> der Stutzer, Lena die Hurenwirthin, Gratianus der Doctor juris; in der Umarbeitung: Calarisis Jungfrauen Vater, Grasilla Jungfrauen Mutter, Nausicles ein alter Buhler, Sidonia Jungfrau, Cnemon Baur, Theagenes Jüngling, Knabe oder Jung, Aleke der Jungfrauen Magd. Man sieht die Namen sind bis auf Aleke verschieden, die Personen selbst aber die nämlichen, nur dass an die Stelle der Kupplerin Lena, die zwischen den Liebenden Briefe besorgt, der Junge des Liebhabers getreten ist. Als Probe des Verhältnisses, in dem Original und Bearbeitung oft zu einander stehen, diene ein Stück der zweiten Scene des vierten Actes. Bei Rollenhagen sagt:

Eurialus.

Ich muss euch aber eines fragen,  
Mein allerschönstes Engelein.  
Sagt, könnt ihr mir wol gütstig sein,  
Eim solchen stiefelbraunen Knaben?

---

<sup>1)</sup> Eurialus und Lucretia als Namen eines Liebespaares sind dem berühmten Romane des Aeneas Silvius entlehnt. Die dürftige Handlung der Comödie (Tieck sagt a. a. O., sie habe fast keine Handlung) hat Rollenhagen gewiss selbst erfunden.

Köntet ihr mich noch wol lieb haben?  
Wen habt ihr lieb auf dieser Erden?

Lucretia.

Keinen, ich wil ein Nonne werden.

Eurialus.

So macht mich zum Klosterprior,  
Ich wil den Süttern wol stehen vor.

Lucretia.

Ihr könnt anhalten, für mein Person  
Habt ihr das Jawort hinweg schon.

Eurialus.

Nein gleichwol sagt mir ohne Scherz:  
Wen liebt rechtschaffen euer Herz?

Lucretia.

Ich hab kein Lieb als Mutter und Vater,  
Nächst Gott, mein Herren und Berather.

Eurialus.

Das weiss ich wol, ich frage frei,  
Wer eur herzlichster Bule sei?

Lucretia.

Das weiss ich nicht, ich hab noch keinen.

Eurialus.

Wie könnt ihr das von Herzen meinen?  
Ihr seid kein Klotz, ihr seid kein Stein,  
Sondern ein schönes Mägdlein.  
Kenn ich doch allein einer zehen,  
Die euch nur Tag und Nacht nachgehen.  
Das kan nicht sein, dass unter alln  
Euch nicht einer solte gefallen.

Lucretia.

Nent mir einen, wenn ihrs wohl wisset.

Eurialus.

Welchen ihr für den Liebsten küsset?  
Ihr werdet selbst am besten wissn,  
Wenn ichs thet, es möcht euch verdriessn.

Lucretia.

Ich wüsste keinen, ihr müstet sein.

Eurialus.

Das darf ich mir nicht bilden ein.  
Jungfrau, sein diese Wort eur Spott,  
So vergebs euch der liebe Gott.

Lucretia.

Nein traun was solt ich euch sein feind,  
Weil ihrs mit mir nicht böse meint?  
Ich bin demselbn von Herzen gut,  
Der mir lieb und nichts leides thut.

Eurialus.

Ach ich bin euch von Herzen hold,  
Wenn ihr es nur erkennen wolt.

Lucretia.

Ihr treues Herz, ihr falsche Kröte,  
Ihr jagt mir jetzund ab ein Röte.  
Ich trau euch nicht, es sein nur Wort,  
Der hab ich mein Tag viel gehort.

Eurialus.

Fühlet mein Herz in meinem Leibe,  
Ob es nicht schier zum Mund ausstreibe.  
Die Wort besterben mir im Mund,  
Ohn euch werd ich nimmer gesund.

Lucretia.

Mein Lemblein, ich muss euch vexirn,  
Ich wolt euch ein wenig probiern,  
Es ist nicht mein Ernst, denn ich gleub,  
Dass euch die Liebe zu mir treib.  
Wenn ihr mir treu zu sein wolt schwern,  
Ich wil euch mein Herz treu gewehr.

Eurialus.

Lucretia, mein ich es falsch,  
So geb Gott, dass ich brech den Hals.

Hiermit vergleiche man die Stelle in den englischen Comödien:

Theagenes.

Eins frag ich noch, mein allerschönstes Engelein! Bekent mirs,  
könt ihr mir auch günstig sein? Sagt, wen habt ihr lieb?

Sidonia.

Ich wil eine Nonne werden.

Theagenes.

So macht mich doch zum Prior in selbigem Kloster, denn ich  
den Schwestern treulich auf den Dienst warten will.

Sidonia.

Ihr könt euch darumb bewerben, denn sollet ihr mein Jawort  
alls bereit haben.

Theagenes.

Nein gleichwol saget mirs ohne Scherz, wen liebet ihr recht-schaffen auf dieser Erden?

Sidonia.

Nächst den Göttern weiss ich niemand denn Vater und Mutter.

Theagenes.

Das weiss ich wol. Wer eur Allerliebster sei, das frage ich.

Sidonia.

Das weiss ich nicht, ich weiss von keinen.

Theagenes.

Wie könnt ihr das wol mit Wahrheit sagen? Ihr seid ja kein Holz, kein Stock, sondern ein schönes Mägdlein, kenne ich doch ihrer selber einer 20, die Tag und Nacht euch nachgehen. Nun kan nicht gleich sein, dass unter so vielen euch nicht einer gefallen sollte.

Sidonia.

So nennt mir doch einen, weil ihrs so wol wist.

Theagenes.

Das wil mir nicht gebühren, denn wenn ichs thete, mögtet ihrs übel aufnehmen.

Sidonia.

So wüßte ich auch keinen, ihr müßtet denn selber sein.

Theagenes.

Das darf ich mir nicht in Sinn ziehen, ziehet ihr mich aber darmit auf, so vergelt euchs der liebe Gott.

Sidonia.

Nein traun was solt ich euch lange feind sein, weil ihrs so gut mit mir meint, denn wer mir liebes und nichts leides thut, dem bin ich von Herzen geneigt.

Theagenes.

Ach ich bin euch von Herzen hold, wenn ihr es nur erkennen wolt.

Sidonia.

O ihr falsche Kröte, ihr untreues Herz, jetzt jaget ihr mir eine Rüte ab. Ich traue euch nicht, es seind nur blossse Worte, derer ich mein Tage viel gehört.

Theagenes.

Ach fühlet mein Herz in meinem Leibe, ob es nicht solche Wort zum Munde rauss zwinget. Ach Sidonia, ohne euch werde ich nimmer gesund.

Sidonia.

Mein Herzchen, ich wolte euch nur probiren, ob es eur Ernst

war, denn ich gar wol glaube, dass euch die Lieb zu mir getrieben.  
Wenn ihr mir getreu zu sein verheisset, als wil ich auch hingegen  
euch mein treues Herz offeriren und versprechen.

Theagenes.

So Herzchen, meine ichs falsch, so hole mich der Geier!

Als weitere Probe diene eine Stelle aus dem dritten Akt, die  
Klage des Gratian-Nausicles, der von Lucretia-Sidonia einen Korb  
bekommen.

Gratian.

Ach weh, ach das sei Gott geklagt,  
Das heist jo thumkühn gnug gewagt.  
Es schwant mich wol, es würde so gehn,  
Ach het ich sie doch nimmer gsehn!  
Ach dess muss ich mich ewig schemn  
Ich will mich nur zu Tode gremn  
Sol ich der Liebe nicht geniessen,  
Wil ich die Sünd mit Tode büssn.  
O Amor, du verfluchter Gott,  
Was bringstu mir für grosse Not!  
Venus, du böse Teufelin,  
Deine Tücke werd ich itzt inn.  
Ach weh verfluchet sei der Tag,  
Darin ich der Sonnen Liecht sach.  
Ach wer ich doch nimmer geboren,  
So wer mir diss nicht widerfahrn.  
Niemand sol mich, ob Gott wil, sehn  
Hinfort mit eim Menschen umgehn.  
Ade, ade, du schnöde Welt,  
Dein Weise mir gar nicht gefelt.  
Gott woll mein mattes Herze tröstn  
Und mein Elend wenden zum bestn.  
Ich weiss bei keinem Menschen Rat,  
Pfui dich an der nerrischen That.

In der Prosaumarbeitung entsprechen folgende Worte des Nausicles:

Ach weh, ach weh, ach das sei ja den Göttern geklaget, ach  
nun ist mein Hoffnung auss, ganz und gar verloschen. Ach wolte  
Gott, dass ich sie nicht erblickt, noch etwas von ihr gehört hätte.  
Hei grausamer Amor, verflucht seistu in Ewigkeit, wehe dir, grim-

mige Venus, für deine listige Tücke, damit du mich ins Verderben gebracht, ja wehe mir selbst! Verflucht sei der Tag, darin ich das edle Firmament zum erstenmal mit meinen Augen lustrirte. Niemand, niemand sol mich hinfüro weiter sehen, mit keinen Menschen wil ich Gemeinschaft haben, sondern mein Leben in Traurigkeit und Betrübniß enden. Ade, ade, o schnöde Welt, o Zeit, o Freud, deine Weise mir jetzt nicht gefelt. Gesegne euch Gott, o Laub, o Gras,<sup>1)</sup> o du schöne hellleuchtende Phoebe, gesegne euch Gott, was mir jemaln lieb oder angenehm gewesen, aber o Nemesis, o Eumenides, suchet Rache und strafet an der, die mich in solch Unglück gestürzt, die mich so trostlos sterben und verderben lesset. Ade, ade, ich scheide davon.“

Aus der Erwähnung der Phoebe, der Nemesis, der Eumenides,<sup>2)</sup> so wie aus ähnlichen sonst vorkommenden antiken Reminiscenzen und aus häufigen lateinischen Bühnenbemerkungen,<sup>3)</sup> die nur zum Theil auch bei Rollenhagen vorkommen, in den übrigen Stücken der „Englischen Comedien und Tragedien“ sich nicht finden, sehen wir, dass der Verfasser ein klassisch gebildeter Mann gewesen sein muss.

Endlich noch ein Beispiel für die Art, wie das Plattdeutsche ins Hochdeutsche übersetzt ist. Bei Rollenhagen sagt Akt I, Scene 6 Lucretia zu Hans:

Du Unflat du must nicht schendiren.

Hans antwortet:

So mote ghy meck de schnute vermuren.

Eck weit nich schnuptiler tau spreken,

Ghy motent miner groffheit tau reken,

Use derens de achtend sau nich.

In der Umarbeitung sagt Sidonia:

Du Unflat must nicht so grob sein.

Cnemon:

So müsst ihr mir die Schnautze verschmieren, ich weiss nicht

<sup>1)</sup> Dies ist deutschen Volksliedern entlehnt, wo vom Leben Scheidende in gleicher Weise Abschied nehmen. Vgl. z. B. Uhland Volkslieder S. 304: Gott gesegen dich, Loub, Gott gesegne dich, Gras, Gott gesegne alles, das da was, ich muss mich von hinnen scheiden . . . . Gott gesegen dich, Sunn, Gott gesegne dich, Mon, Gott gesegen dich, schönes Lieb, wa ich dich hon, ich muss mich von dir scheiden. Ambraser Liederbuch S. 366: Gott gesegen dich, Mon und Sonne, desgleichen Laub und Gras, Gott gesegen dich, Freud und Wonne, Und was der Himmel beschloss.

<sup>2)</sup> Statt Eumenides ist verdruckt Erimenides, was natürlich nur dem Setzer und Herausgeber zur Last fällt.

<sup>3)</sup> Z. B. *ad ancillam in ostio stantem*, oder: *hic potest cani cantio illa u. dgl.*

sehnuptiler ausszureden, ihr möchts meiner Grobheit zurechnen, ich nehm es so genau nicht.

Diese Proben werden genügen um das Verhältniss der Bearbeitung zum Original zu veranschaulichen.

Zu Seite CXIII, Anmerkung 1.

In Bezug auf die holländische Tragödie des Jan Vos „Aran und Titus“, Amsterdam 1641, welche eine Nachahmung des „Titus Andronicus“ des Shakespeare ist, bemerke ich, dass Georg Greffinger dieselbe zu übersetzen jedenfalls beabsichtigt hat. Ob er es wirklich gethan hat, muss dahin gestellt bleiben. In der Vorrede zu seiner Uebersetzung des „Cid von Corneille“, welche vom 1. August 1650 datirt ist, sagt Greffinger: „Gefällt dir [nemlich dem Leser] dieses [die Uebersetzung des Cid], so erwarte noch drei andere, nämlich den bekläglichen Zwang, die Laura und den Andronicus mit dem Aron.“ Greffinger kannte, wie aus der Vorrede vom Cid hervorgeht und sonst anzunehmen ist, die holländische Literatur, schwerlich die englische, weshalb wir hierbei nur an die Vos'sche Tragödie, nicht an die Shakespeare'sche denken dürfen. Der bekläglich Zwang ist ein Drama Lope de Vega's, ebenso vielleicht auch die Laura. Vgl. die Einleitung zu meiner Ausgabe der Kunst über alle Künste Seite XII.

Zu Seite CXV.

Die im Juni und October 1626 zu Dresden von den Engländern aufgeführte Comödie „von dem König in England und dem König in Schottland“ ist 1628 zu Bautzen von den Schülern gegeben worden. In der handschriftlichen Bautzener Chronik Tschell's III, S. 257 liest man nemlich: „Den 8. und 9. Mart. (1628) haben die Schüler mit Zustimmung des Rectors auf dem Rathhause eine lateinische Comödia de vita scholasticorum und eine deutsche vom Könige in England und Schottland auss dem Pickelhering aufgeführt.“ (Mittheilung des Herrn Gymnasiallehrers Dr. Schubert in Bautzen, vgl. dessen Programm vom Jahre 1864 „Zur Geschichte des Gymnasiums in Budissin“, II, S. 32.) Diese Comödie dürfte wol eine und dieselbe sein mit der „Von eines Königes Sohne aus Engelland und des Königes Tochter aus Schotland“, welche im ersten Band der „Englischen Comedien und Tragedien“ steht. Letztere ist aber wirklich von den Engländern in Deutschland gespielt worden, denn die 1607 in Kassel von den Engländern gespielte Comödie „von den zwei kriegführenden brittanischen Königen, von denen der eine des andern Sohn, der andere aber des

ersteren Tochter gefangen nimmt“ (S. Rommel, Geschichte von Hessen VI, 401, vgl. Cohn pag. LVIII), ist eben die „von eines Königes Sohn aus Engelland und des Königes Tochter aus Schottland,“ in deren letztem Akt der englische König die schottische Prinzessin und der schottische König den englischen Prinzen gefangen nimmt. — Wie aber sind in jener Bautzener Chronik die Worte „aus dem Pickelhering“ zu erklären? Sollte man die gedruckte Sammlung der Englischen Comödien und Tragödien, aus der die Bautzener das Stück können entnommen haben, wegen des so oft darin vorkommenden Pickelherings geradezu den Pickelhering genannt haben?

#### Zu Seite CXVII.

Wenn Herr Cohn von der am 7. Juli 1626 von den Englischen Comödianten in Dresden aufgeführten „Tragödia von Dr. Faust“ sagt, es sei dies unzweifelhaft Marlowe's Tragödie, so wird diese Vermuthung dadurch bestätigt, dass Oskar Schade nachgewiesen hat, dass das deutsche Volksdrama und Puppenspiel vom Dr. Faust aus der Marlowe'schen Tragödie, die ihrerseits aus dem deutschen Volksbuch geschöpft hat, sich entwickelt hat. Siehe Weimarisches Jahrbuch Band 5, S. 247 f. und 260 ff.

#### Zu Seite CXIX.

Die Comödie von der Crysella wird, wenn man sich erinnert, dass, nach Fürstenau I, 231, 1671 zu Torgau die geduldige Chrysilla dargestellt wurde, wol die von Thomas Dekker, Henry Chettle und William Haughton verfasste Comödie „Patient Grissil“ sein, welche wahrscheinlich schon 1599 oder 1600 gespielt, aber erst 1603 gedruckt worden ist.<sup>1)</sup> Das Schwanken zwischen Crysella und Chrysilla entspricht dem englischen Grissil und Grissel. Auch in der Kunst über alle Künste (79, 16 meiner Ausgabe, wozu man die Anmerkung auf S. 260 vergleiche) ist Shakespeare's „a second Grissel“ durch „eine andere Chrysilla“ gegeben.

#### Zu Seite CXIX, vgl. Seite CIII.

In Bezug auf die im Repertoire der englischen Comödianten vorkommende Tragödie von der Enthauptung des Königs Carl kann ich eine Stelle aus einem Buche des Altenburger Rectors M. Jacob Daniel Ernst „Ausersene Gemüths-Ergetzlichkeiten Das

---

<sup>1)</sup> Eine neue Ausgabe mit Einleitung und Anmerkungen erschien 1841 für die Shakespeare-Society.



ist: funffzig sonderbare Lust- und Lehr-Gespräche, Magdeburg 1697“ (S. 93) beibringen, die auch sonst und namentlich deshalb interessant ist, weil hiernach noch am Ende des 17. Jahrhunderts von wirklich aus England gekommenen Schauspielern die Rede ist. Die Stelle lautet:

„Wie ists, meine Herren, werden sie sich nachmittage auch auf das Comödien-haus verfügen umb anzuschauen, was die neulich aus England allhier angelangten Comödianten werden gutes fürbringen? Ich höre sie wollen ihres vorigen Königs Carol Stuarts Kriege mit seinen Unterthanen und dessen darauf erfolgte Hinrichtung fürstellen, welches sich wol wird sehen und hören lassen, sonderlich wegen der Racketten und blinden Pistolenschüsse, so man darbei zugleich wird los brennen.“

#### Zu Seite CXXIV.

Da ich, seitdem meine Ausgabe der „Kunst über alle Künste“ erschienen ist, das von Herrn Cohn beschriebene Wiener Exemplar selbst vergleichen konnte, so will ich hier noch bemerken, dass in beiden Ausgaben die „Kunst über alle Künste“ auf Seite 217 endet und dass in beiden S. 231—237 falsch 331—337 bezeichnet sind, dass aber die Exemplare von Weimar und Dresden ein Blatt mehr haben, und zwar unpaginirt, und dass auf S. 338 (verdruckt 138) das singende Possenspiel endet und die Erklärung des Kupfertitels auf der ersten Seite des letzten Blatts steht, während im Wiener Exemplar auf S. 337 das Singspiel schliesst und auf der unpaginirten letzten Seite die Erklärung des Kupfers steht. Endlich bemerke ich noch, dass das Wiener Exemplar allerdings einige Druckfehler der andern Ausgabe berichtigt hat, meistens jedoch die Druckfehler jener Ausgabe geblieben und viele neue hinzugekommen sind.

#### Zu Seite CXXV.

Zeile 2 der Anmerkung lies Don Jean von Barbarey, und Seite CXXVI, Zeile 8 v. u. im Text Süßmälchen.

# Shakespeare-Bibliographie

1864, und 1865 Januar bis Juli.

Von **Albert Cohn** in Berlin.

---

## I. ENGLAND und AMERIKA.

### a. Texte. Gesamtausgaben.

**WORKS** The first Folio of 1623, reproduced, under the immediate supervision of Howard Staunton, from the Originals in the Library of Bridgewater House and the British Museum, by Photo-lithography. In 16 Parts. Parts 1 to 12. fol. London, Day & Son 1864—65.

**WORKS**, as put forth in 1623; a reprint of Mr. William Shakspeare's Comedies, Histories, and Tragedies. Part 3, Tragedies. 4to. London, Booth, 1864.

(Parts 1 u. 2 erschienen 1861 u. 1863.)

**WORKS**, the Text formed from a New Collation of the early editions, to which are added the Original Novels and Tales on which the Plays are founded; copious Archaeological Annotations on each Play; an Essay on the Formation of the Text; and a Life of the Poet. By J. O. Halliwell. The illustrations and wood-engravings by F. W. Fairholt. Vol. 12—15. fol. London, printed by J. E. Adlard, 1864—65.

(Vol. 1—11 erschienen von 1853 an. Nur 150 Exemplare gedruckt. Vol. 16 wird das Werk completiren.)

**WORKS**, edited by William George Clark and John Glover, afterwards also by William Aldis Wright. Vol. 4, 5, 6. 8vo. Cambridge and London, Macmillan & Co., 1864—65.

(Vol. 1—3 erschienen 1863. Wird in 8 Bänden complet sein.)

**WORKS**. The Text revised by the Rev. Alex. Dyce. 2nd edition. Vol. 1—6. 8vo. London, Chapman & Hall, 1864—65.

(Wird in 8 Bänden complet sein.)

**WORKS**. The Plays edited from the Folio of MDCXXIII, with Various Readings from all the Editions and all the Commentators, Notes, Introductory Remarks, a Historical Sketch of the Text, an Account of

the Rise and Progress of the English Drama, a Memoir of the Poet, and an Essay upon his Genius. By Richard Grant White. Vol. 2—12. 12mo. Boston, Little Brown & Co., 1865.

Erschienen zuerst von 1857 bis 1863. Der Druck von 1865 ist unverändert — wahrscheinlich von Stereotypplatten abgezogen. Vol. I ist so eben (September 1865) erschienen.

PLAYS. Carefully edited by Thomas Keightley. 6 vols. 12mo. London, Bell & Daldy, 1864.

WORKS, with an Introduction by H. G. Bell. 6 vols. 12mo. Glasgow 1864.

DRAMATIC WORKS, with the Doubtful Plays. By William Hazlitt. New edition. 5 vols. 12mo. London, Routledge, 1864.

WORKS. Edited, with a scrupulous revision of the Text, by Charles and Mary Cowden Clarke. With Life and a Glossary. 4 vols. 8vo. London, Bickers & Son, 1864. pp. 4010.

— The same Text, in 1 vol. Roy. 8vo. Ib. id., 1864.

COMPLETE WORKS, based on the Text of Johnson, Steevens, and Reed, with Biographical Sketch by Mary Cowden Clarke. 2 vols. 12mo. Edinburgh, Nimmo, 1864. pp. 1,760.

— The same Text, in 1 vol. 8vo. Ib. id. 1864 pp. 732.

WORKS. Text of Johnson, Steevens and Reed. 2 vols. 8vo. London, Simpkin, 1864.

WORKS. A new and revised issue of the Pictorial edition, edited by Charles Knight, containing upwards of 1200 illustrations. Parts 1—18. (To be completed in 32 Monthly Parts). Roy. 8vo. London 1864—65.

Das complete Werk wird 8 Bände bilden, mit Einschluss der „Doubtfull Plays“ und „Shakspeare, a Biography“.

SHAKESPEARE, ILLUSTRATED. Text by Charles and Mary Cowden Clarke; Designs by H. C. Selous. Parts 1 to 18. 8vo. London, Cassel, Petter & Co., 1864—5.

WORKS. The Globe Edition. Edited by William George Clark and William Aldis Wright. 8vo. London, Macmillan, 1864. pp. VIII—1079.

— New edition. 8vo. ib. id. 1865.

PLAYS AND POEMS, edited by Thomas Keightley. In 1 vol. Roy. 8vo. London, Bell & Daldy, 1865. pp. VIII—943.

WORKS, with Memoir by A. Chalmers. New ed. 12mo. London, Bell & Daldy, 1864.

COMPLETE WORKS. With a Memoir. 8vo. London, Dicks, 1864. pp. 1020.

DRAMATIC WORKS, with copious Glossarial Notes and Biographical Notice. 8vo. Edinburgh, Gall, 1864. pp. 920.

— The same, with 8 steel engravings.

DRAMATIC WORKS. With a biographical Introduction by Henry Glasgow Bell. Roy. 8vo. London, Collins, 1864. pp. 100.

PLAYS. A Memorial edition, containing 1600 References. Edited by John B. Marsh. Roy. 8vo. Manchester, Heywood, 1864. pp. 1842.

PLAYS. By George Stevens and E. Malone. New edition. 12mo. London, Tegg, 1864.

— The same edition, with plates.

**Shakespeare for Schools and Families:** being a Selection and Abridgment of the Principal Plays for School, College, and Family Reading. 12mo. London, Allman, 1864. pp. 642.

**Shakespeare for Schools;** being Passages from his Works to be committed to Memory. With notes, original and selected. By C. Lenny. 2nd edition. 12mo. London, Relfe, 1865. pp. IV—103.

**Shakspeare, adapted for Reading Classes and for the Family circle.** By Thomas Bulfinch and Rev. S. G. Bulfinch. Illustrated. 12mo. Boston, Tilton & Co., 1865.

b. Texte. Einzelne Stücke und Gedichte.

**CORIOLANUS**, edited by F. A. Leo. With a Quarto-Facsimile of the Tragedy of Coriolanus from the Folio of 1623, photolithographed by A. Burchard, and with extracts from North's Plutarch. The proceeds of the sale will be appropriated by the author towards the Shakespeare Monument. 4to. London: J. R. Smith, Berlin: A. Asher & Co., 1864 pp. IX—127. Facsim., 30 pp., Extracts from Plutarch, 10 pp.

**HAMLET**; with Notes, Extracts from the Old Historie of Hamblet, select Criticisms, and other Aids to a thorough understanding of the Play. For the Use of Schools and of Private Students. By J. Hunter. 12mo. London, Longman, 1865.

**TRAGEDY OF KING LEAR**, with explanatory Notes, selected Criticisms on the play, etc. Adapted for Schools and for Private study. By the Rev. John Hunter. pp. XVI—141. 12mo. London, Longman, 1865.

**MACBETH.** Adapted for Educational Purposes, with Notes etc. by Walter Scott Dalgleish. New edition. 12mo. London, Nelson, 1864.

**MIDSUMMERNIGHTSDREAM**, facsimiled from the edition printed at London in the year 1600, by Edmund William Ashbee, 4to. London 1864. (Edited by J. O. Halliwell.) *For private circulation only.*

**COMEDY OF MUCH ADO ABOUT NOTHING**; Photo-lithographed, by express permission, and under the superintendence of Mr. H. Staunton, from the matchless Original of 1600, in the Library of the Earl of Ellesmere. R. Preston, Photo. 4to. London, Day & Son, 1864.

**OTHELLO**, facsimiled from the edition printed at London in the year 1622, by Edmund William Ashbee. 4to. London 1864. (Edited by J. O. Halliwell.) *For private circulation only.*

Von diesen vortrefflichen Facsimiles der Quartos (s. auch oben „Midsummernightsdream“) sind leider nur so wenige Exemplare abgezogen worden, dass sie sowohl in England wie im Auslande den Shakespeare-Freunden fast ganz unzugänglich sind. Von jedem Stücke werden 50 Exemplare gedruckt, davon aber 19 vernichtet, so dass nur 31 übrig bleiben, die zu exorbitanten Preisen verkauft werden. So bleibt ein an sich nützliches Unternehmen wirkungslos durch die Marotte Raritäten und Curiosa zu produciren. Das Unternehmen soll sich auf alle Quartos erstrecken. Erschienen sind bereits ausser den obigen: 1861: Henry IV, first part, the ed. of 1599. — 1862: Richard II, 1597. — 1862: Pericles, 1609. — 1863: Richard III, 1597. — 1863: Richard III, 1605. — 1863: Troilus & Cressida, 1609.

The much admired Play called **PERICLES, PRINCE OF TYRE**. Reprinted from the third folio Edition, 1664. (To range with the Reprint of the Folio ed. of 1623.) 4to. London, Booth, 1865.

(Auch in fol. abgezogen.)

**TEMPEST.** Edited, with Glossarial and Explanatory Notes, by J. M. Jephson. 12mo. London, Macmillan, 1864. pp. 130.

**TEMPEST.** With Explanatory and Illustrative Notes, select Critical Remarks, and other Aids to a thorough understanding of the Play. For use in Schools and for Private Study. By J. Hunter. 12mo. London, Longman, 1865. pp. 93.

**POEMS.** Edited, with a Memoir, by Robert Bell. 12mo. London, Griffin, 1864. pp. 250.

c. Shakespeariana.

(Recensionen, Theater-Berichte, bildliche Darstellungen und musikalische Compositionen, sind nicht aufgenommen worden.)

A., A. „First Complaint“: *Coriolanus*, Act II.

Notes and Queries 1864, No. 116, p. 231.

A., A. „Incony“: In *Love's Labour's Lost*.

Ib. p. 231.

A., A. „Very Peacock“: *Hamlet*, Act III, Sc. 2.

Ib. p. 232. (See also on the same subject, Ibid. No. 123, p. 387, by Meletes; No. 125, p. 426, by C. G. Prowett; No. 134, by A. de Morgan.)

ALGAR, H. The Plot of Hamlet.

(Notes & Qu. 1864, No. 154.)

All about Shakespeare. Profusely illustrated with Wood Engravings drawn by H. Fitzcook in commemoration of the Tercentenary. 8vo. London, Lea, 1864. pp. 26.

ARROWSMITH, W. R. Shakespeare's Editors and Commentators. 8vo. London, J. R. Smith, 1865. pp. 52.

Autographs (The) of Shakespeare.

Leisure Hour No. 643.

B., A. The descendants of Shakespeare's sister Joan.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 341.

BATES, WILLIAM. The Date of Shakespeare's Macbeth.

Notes & Qu. 1864, No. 146.

BEISLY, SIDNEY. Shakespeare's Garden; or, the Plants and Flowers named in his works described and defined. With Notes and Illustrations from the works of other Writers. 8vo. London, Longman, 1864. pp. 180.

BEISLY, SIDNEY. Passage in „The Tempest“: Most busy *blest* when I do it.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 228. — On the same passage, by T. E. ibid., and on another passage in the Tempest („After sunset merrily“) by C., ibid.

BEISLY, SIDNEY. Shakespeare and his Commentators and Emendators: Palm (in *As You Like It*).

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 231.

BEISLY, SIDNEY. „Stung like Tench“ (*King Henry IV*, first part; Act II, Sc. 1.)

Notes & Qu. 1864, No. 147.

BEISLY, SIDNEY. Shakespeare and Tobacco.

(Notes u. Qu. 1864, No. 147.)

BEISLY, SIDNEY. „And Sorrow Wag“ (*Much Ado about Nothing*, Act V, Sc. 1.)

Notes & Qu. 1864, No. 147. See also *ibid.* 1865, No. 166, a communication by H. I. L.

BELL, WILLIAM. Shakespeare's Puck, and his Folklore, illustrated from the Superstitions of all Nations. Vol. 3. Shakespeare in Germany, from numerous German Words and Phrases, and many German Plots of his Plays. 8vo. London, Asher & Co. (1864) pp. 249 not including Title, Dedication & Indexes to vol. 1 3.

BELL, WILLIAM. Shakespeare's Birth. A Lyric Ode for four voices, (without music) representing the Elements: Earth, Air, Fire, and Water. Time: 23d April, 1564, O. S. — Place: Stratford-on-Avon. 8vo. London, Wertheimer & Co. (1864). pp. 8.

BELL, WILLIAM. Passage in *Pericles*. „A terrible child-bed hast thou had, my dear“ etc. Act III, Sc. 1.

Notes & Qu., 1865, No. 169. See also *ibid.* No. 173, p. 316, a reply by R. A.

BOHN, H. G. The Biography and Bibliography of Shakespeare. Compiled by H. G. Bohn. 8vo. London 1863—4.

(40 or 50 copies only printed for the Members of the Philobiblon Society.)

BROWN, JAMES. Bible Truths with Shakespearian parallels. 2d ed. with illustr. notes and an index. 8vo. London, Whittaker & Co., 1864. pp. XXIII—207.

C. (Emendations of two passages in „Measure for Measure“) „Die, perish! might but my bending down —“ Act III, Sc. 1. „Wherein have I so deserved of you, That you extol me thus?“ — Act V, Sc. 1.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 229.

C. The Merry Wives of Windsor, Act II, Sc. 3. — „A word, Monsieur Mockwater.“

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 230.

C., H. The Plot of Shakespeare's Tempest. (An episode in the story of Rama from the Sanskrit poem *Ramayan*).

Notes & Qu. 1864, No. 141.

C., H. C. Shakspeare's King John (Act III, Sc. 1).

Notes & Qu. 1864, No. 147.

C., M. Ode to Shakespeare.

Notes & Qu. 1865, No. 175, p. 357.

CARILFORD (of Cape Town) Shakspeare's Arms.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 232.

Catalogue of pictures and drawings exhibited at the Town Hall, Stratford-on-Avon at the celebration of the Tercentenary Birthday of William Shakespeare. Published by the Committee, Stratford-on-Avon, April 23, 1864. 8vo. (Printed at London). pp. 63.

COUN, ALBERT. Shakespeare in Germany in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: An Account of English Actors in Germany and the Netherlands and of the Plays performed by them during the same Period. With two plates of Facsimiles. 4to London and Berlin, Asher & Co., 1865. Pp. CXXXVII—422 col.

COOMBER, HOR. Another Shakspearian Nut Cracked (King Henry VI, Part II, Act I, Sc. 3) „ . . . and then we may deliver our supplications in the quill.“

Athenaeum, No. 1896, Febr. 27, 1864, p. 308.

COOTE, HENRY CHARLES. Shakspeare at Paris in 1604.

Athenaeum 1865, January 21. — See also Notes & Qu. 1865, No. 174, p. 335.

CORNEY, BOLTON. An argument on the assumed Birthday of Shakspeare; reduced to shape A. D. 1864. 8vo. London, printed by F. Shoberl, 37, Dean Street, Soho. (Private impression). pp. 16.

CORNEY, BOLTON. When was Shakspeare born?

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 225.

CORNEY, BOLTON. (The word „Cue“ in Shakspeare.)

Notes & Qu. 1865, No. 173, p. 317.

CORNEY, BOLTON. The Prices of the Shakspeare Quartos.

Notes & Qu. 1865, No. 189, p. 124 (Aug. 12).

COX, JAMES, jun. (Mayor of Stratford-on-Avon). The Tercentenary: A Retrospect of the Tercentenary Festival. 8vo. London, Cassell, Petter & Galpin, 1865.

CURLING, Capt. H. Geraldine Maynard; a Tale of the Days of Shakspeare. 3 vols. 8vo. London, Skeet, 1864.

D., J. D. Inventory of Shakspeare's goods.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 341.

DALE, R. W. Genius the Gift of God. A Sermon on the Tercentenary of the birth of William Shakspeare. Preached in the Independent Chapel Stratford-on-Avon, on Sunday, April 24, 1864. 8vo. London, Hamilton, Adams & Co., 1864. pp. 20.

DE QUINCEY, THOM. Shakspeare: a biography. 8vo. Edinburgh, Black, 1864 pp. 100.

Reprinted from the Encyclopaedia Britannica, Vol. 20.

DIXON, J. Line in Hamlet: „He is fat and scant of breath.“

Notes & Qu. 1865, No. 160.

DODD, WILL. Beauties of Shakspeare. With a General Index. New edit. 8vo. London, Tegg, 1865.

EASY, BENJ. Hamlet (*Astres* and *Disastres*).

Notes & Qu. 1865, No. 189, p. 126.

EIRIONNACH (pseud.) Professor Arches Butler's Essay on Shakspeare.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 343.

ELPHICK, E. Shakspeare's Halfpenny.

Notes & Qu. 1864, No. 139.

England's Bards, 1864; or, The Three Poems which were awarded the One Hundred Guineas offered as Prizes in the advertisement „Hol For a Shakspeare!“ which appeared about the time of Shakspeare's Tercentenary Anniversay. 8vo. London, Day & Son, 1864 pp. 16 & 2 wood-engravings.

Ethics (The) of Macbeth.

Dublin University Magazine, No. 387 for March 1865.

F., J. C. H. The Comedy of Errors: Antipholus or Antiphilus.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 230.

FENTONIA (pseud.) Shakespeare's Portraits.

Notes & Qu. No. 125, p. 417.

FISHWICK, H. „Stung like a Tench“.

Notes & Qu. 1865, No. 160.

FITZSHOPKINS. Something New on Shakespeare (Othello).

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 342.

FRISWELL, J. HAIN. Life Portraits of William Shakspeare; a History of the various Representations of the Poet; with an Examination into their Authenticity. Illustrated by Photographs of the most authentic Portraits, with Views etc., by Cundall Downes & Co. Roy. 8vo. London, S. Low, 1864. pp. 132.

FRISWELL, J. HAIN. Life Portraits of Shakespeare etc. Illustrated with Photographs of Authentic and Received Portraits. New edition with a Photographic facsimile of Shakespeare's Will. 8vo. London, S. Low, 1864.

FULLOM, S. W. History of William Shakespeare. 2nd ed. 8vo. London, Saunders and Ottley, 1864. pp. 380.

G., C. H. Upcott's Revision of the First Folio Shakespeare, Reprint of 1808.

Notes & Qu. 1865, No. 164.

G., S. E. Pedigree of Shakspeare, as evidenced by the Registers and Inscriptions at Stratford-on-Avon, and by the will of the Poet, dated in 1616, the year of his death.

Notes & Qu. 1864, No. 134.

GARRICK, DAVID (and the Shakespeare Jubilee in 1769).

Temple Bar Magazine 1864, June. See also Notes & Queries, 1864, No. 135: Garrick, the Whiteheads, the Stratford Jubilee, by S. Y. R.

GOODALL. Shakespeare Tercentenary Playing Cards. 1864.

GRAHAM, WILLIAM. Shakespeare: a Tercentenary Sermon, preached in the United Presbyterian Church Mount Pleasant, and printed at the request of the Literary Society in connection with the Church. 8vo. Liverpool & London 1864.

H., G. (of S.) „The Mobled Queen“; Hamlet Act III, Sc. 2.

Notes & Qu. 1864, No. 134.

H. G. (of S.) „Cling“ (Macbeth, Act I, Sc. 2: „That do cling together.“ — Act V, Sc. 5: „Hang alive till famine cling thee.“)

Notes & Qu. 1865, No. 166.

HALLIWELL, J. O. Stratford-upon-Avon in the Times of the Shakespeares, illustrated by Extracts from the ancient Council Books of the Corporation of that Town. fol. Lond. 1864. (30 copies only printed.)

HALLIWELL, J. O. Miscellaneous Illustrations of the life of Shakespeare, the History of Stratford-on-Avon, and the Annals of the Early English Stage, chiefly from inedited Mss. (Im J. 1864 erschienen 3 Stücke, die in sich complet sind.) (10 copies only printed.)

HALLIWELL, J. O. An Historical Account of New Place Stratford-upon-Avon, the last Residence of Shakespeare. folio. London, printed by Adlard, 1864. pp. 246.

HALLIWELL, J. O. Unpublished Shakspearian Mss. of the late Mr. Caldecott.

Notes & Qu. 1864, No. 128, p. 480.



HALLIWELL, J. O. Shakespeare's Journeys between Stratford-on-Avon and London.

Notes & Qu. 1864, No. 132, p. 28. See also *ibid.* No. 134, by „Crux“ and No. 135, by J. O. Halliwell.

HERAUD, JOHN A. Shakespeare. His Inner Life as intimated in his Works. 8vo. London, Maxwell, 1865, pp. XIV—521.

History (Personal) of Shakespeare. *Stat magni nominis umbra.*

Leisure Hour, 1864, No. 643.

HODI (of DUBLIN.) Passage in Cymbeline: „Richer than doing nothing for a babe“ Act III, Sc. 3.

Notes & Qu. 1864, No. 147.

HOLMES, O. W. Shakespeare.

Atlantic Monthly (New-York) 1864, June.

HUGO, VICTOR. William Shakspeare. Authorised English Translation by A. Baillot. 8vo. London, Hurst & Blackett, 1864, pp. 360.

HUNTER, R. E. Shakespeare and Stratford-upon-Avon; a chronicle of the Time comprising the salient facts and traditions, biographical, topographical and historical, connected with the Poet and his Birthplace; together with a full Record of the Tercentenary celebration. 8vo. London 1864. pp. 246.

— The same, illustrated with photographs.

I. Shakspeare's Epitaph.

Notes & Qu. 1864, No. 116. p. 233.

I., J. C. Trusty: Trust: as used by Shakespeare.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 231.

I., W. S. Shakespear Family.

Notes & Qu. 1865, No. 189, p. 124.

INGLEBY, C. M. A Shakspearian Nut Cracked. (Much ado about Nothing: „And sorrow, wagge, crie hem, when he should grone.“)

Athenaeum 1864, No. 1893, Febr. 6., p. 201.

INGLEBY, C. M. The Text of Shakespeare.

The Englishman's Magazine No. I, p. 49—56. January 1865.

JAYDEE (pseud.) „A Dish of Carraways“ (Henry IV, Part II, Act V, Sc. 3.)

Notes & Qu., 1865, No. 173, p. 316.

JEPHSON, J. M. Shakespeare, his Birthplace, Home, and Grave: a Pilgrimage to Stratford-on-Avon, in the Autumn of 1863. With Photographic Illustrations by Ernest Edwards. A Contribution to the Tercentenary Commemoration of the Poet's Birth. 8vo. London, Lovell Reeve, 1864. pp. 206.

Wurde bereits 1863 ausgegeben.

JESSOP, JOHN. Passage in Macbeth: „Blanket of the Dark.“

Notes & Qu. 1865, No. 160. — See also *ib.* No. 166, a note signed S. E. L. — and *ib.* No. 189, a note signed Benj. Easy.

K., S. Passage from „Macbeth.“

Notes & Qu., 1865, No. 173, p. 316. See also *ibid.* No. 170, p. 266, and No. 180, p. 452.

**KEIGHTLEY, THOM.** Curious fact in criticism (respecting passages in Measure for Measure, Tempest and Troilus and Cressida.)

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 341.

**KEIGHTLEY, THOM.** „Shakespeare Expositor.“

Notes & Qu. 1865, No. 166.

**KELLY, WILLIAM.** Notices illustrative of the Drama, and other Popular Amusements, chiefly in the Sixteenth and Seventeenth centuries, illustrating Shakespeare and his Contemporaries. Extracted from the Chamberlain's Accounts and other Manuscripts of the Borough of Leicester. With an introduction and notes. 8vo. London, J. R. Smith, 1864. pp. 318.

**KENNY, THOMAS.** The Life and Genius of Shakspeare. 8vo. London, Longman, 1864. pp. 400.

**LAMB, CHARLES & MARY.** Tales from Shakespeare. 32mo. New-York, Frank H. Dodd, 1864. pp. IX—365.

**LAMB.** Tales from Shakespeare for the use of young persons. Illustrated. 12mo. New-York, Hurd & Houghton, 1864.

**LANGFORD, J. A.** The Shakespeare Tercentenary year. Poems in Memoriam. London (?) 1864.

**LATHAM, H.** Sertum Shaksperianum subnexis aliquot aliunde excerptis floribus. Latine reddidit. 8vo. London, Macmillan, 1864. pp. XI—203.

**LEO, F. A.** Two Readings in Hamlet: „He smot the sleaded pollax on the ice.“ Act I, Sc. 1. „As starres with trains of fire and dews of blood.“ Act I, Sc. 1.

Notes & Qu. 1864, No. 151.

**LEO, F. A.** Hamlet, Act III, Sc. 2. (Quarto, 1604.) „A verrey verrey paiock.“

(Notes & Qu. 1865, No. 160.)

**LEO, F. A.** Passage in Othello Act I, Sc. 1.

Notes & Qu. 1865, No. 180, p. 453.

**LEWIS, G.** Shakespeare Creations. Illuminated by Samuel Stanesby. Square 16mo. London, Griffin, 1864.

**LIGHTFOOT, W. J.** Shakespeare in Kent.

Notes & Qu. 1864, No. 147.

**Lowell Shakespeare Memorial:** Exercises on the Ter-Centenary Celebration of the Birth of William Shakspearé, April 23, 1864, by the Citizens of Lowell, Mass. 8vo. Lowell, Mass. 1864. pp. 51.

**M., T. H.** The Hundred Merry Tales.

Notes & Qu. 1865, No. 160.

**MACKRAY, I.** Shakespeare's Birth-place, Museum and Library at Stratford.

Notes & Qu. 1865, No. 189, p. 124 (Aug. 12.)

**MACRAY, W. D.** (Entries respecting the family of a Thomas Shakspeare, copied from the Parish Register of St. Mary Magdalene, Oxford.)

Notes & Qu. 1865, No. 189, p. 124.

**MICHELL, NICHOLAS.** The Shakespeare Festival, or the Birth of the World's Poet. An Ode. 8vo. London, Tegg, 1864, pp. 13.

Reprinted from the New Monthly Magazine, with additions.

MILLER, HUGH. Visit to Stratford-on-Avon.

Leisure Hour, No. 641. (Reprinted from Hugh Miller's First Impressions of England and its People.)

Monument, commemorative of the Tercentenary Anniversary of Shakespeare, in the Central Park, New-York. 8vo. New-York 1865.

N., H. (New-York.) (On passages in Merchant of Venice and Troilus and Cressida.) „Thus ornament is but the gilded shore,“ etc. „One touch of nature makes the whole world kin.“

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 231.

NEIL, SAMUEL. Shakespeare never mentions Hamlet.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 230.

NEIL, SAMUEL. New Reading: Love's Labour's Lost, Act III „a wilthy wanton with a velvet brow.

Ib. p. 230.

NEIL, SAMUEL. The second Shakspeare Folio, 1632.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 233.

NEIL, SAMUEL. Jonson's lines on Shakespeare's Portrait.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 340.

NICHOLSON, BRINSLEY. Shakspeariana: Midsummernightsdream Act II, Sc. I. „But roomer, fairy, here comes Oberon.“ — Tempest Act IV, Sc. 1. „Now is the jerkin under the line.“ — Hamlet Act V, Sc. 2 „ . . the most fond and winnowed opinions.“

Notes & Qu. 1864, No. 107. On winnowed see also ibid., No. 157.

NICHOLSON, BRINSLEY. An attempt to ascertain the kind of Hulk in which Prospero, Duke of Milan, was set adrift.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 226.

NICHOLSON, BRINSLEY. On a Passage in „Twelfth Night“: „I did *impetico* thy gratillity.“

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 229.

NICHOLSON, BRINSLEY. Passage in Cymbeline, Act V, Sc. 1. „And makes them dread it, to the doer's *thri/l*.“

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 234.

NICHOLSON, BRINSLEY. „The Countercheck Quarrelsome,“ by Ben Jonson & Co., with Shakespeare's „Retort Courteous.“ (Hamlet.)

Notes & Qu. 1864, No. 115.

NICHOLSON, BRINSLEY. Parallel Passages in Shakespeare and Daniel.

Notes & Qu. 1865, No. 174, p. 335.

NICHOLSON, BRINSLEY. Antony and Cleopatra.

Notes & Qu. 1865, No. 177, p. 395.

NICHOLSON, BRINSLEY. Shakespeare Emendations. (Pericles, Act II, Sc. 2. — Othello, Act II, Sc. 2.)

Notes & Qu. 1865, No. 185, p. 42.

Notices, Contemporary of Shakespeare.

Leisure Hour, No. 643.

Othello, Passage in, Act I, Sc. 1. Two Notes signed *J*, and Bibliothecar. Chetham.

Notes & Qu. 1865, No. 189, p. 126.

PAPWORTH, WYATT. Hamlet's Grave.

Notes & Qu. 1864, No. 107, p. 50.

PERROT, C., HARWAL. Shakespeare's Works, 1800.

Notes & Qu. 1865, No. 178, p. 420.

PINKERTON, WILLIAM. Shakespeare and Mary Queen of Scots.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 338.

Proceedings at the fourth Shakspearean Festival, given by the Urban Club, at the St. John's Gate, London, April 23. 1864. 8vo. London. 1864. (Printed for the Members of the Club only.)

Programme, The Official, of the Tercentenary Festival of the Birth of Shakespeare, to be held at Stratford-upon-Avon, commencing on Saturday, April 23, 1864. Also, an account of what is known of the Poet's Life: a Guide to the Town and Neighbourhood of Stratford-upon-Avon: and sundrie other matters just now of publicke interest relating thereto. 8vo. London, Cassall, Petter & Co. 1864. pp. 96.

POWNALL, ALFRED. Shakespeare weighed in an even balance. 8vo. London, Saunders & Ottley, 1864. pp. 94. (An investigation into the traces of scriptural influences in Shakespeare's writings.)

Pun in The Two Gentlemen of Verona (Act III, Sc. 1.)

Notes & Qu. 1864, No. 134.

Remarks on the Sonnets of Shakespeare, with the Sonnets, showing that they belong to the Hermetic Class of writings and explaining their general meaning and purpose. By the author of „Remark's on Alchemy.“ 8vo. New-York 1865. pp. 286.

RYE, W. B. England as seen by Foreigners in the days of Elizabeth and James the First. Comprising Translations of the Journals of the two Dukes of Wirtemberg in 1592 and 1610; both illustrative of Shakespeare. With extracts from the Travels of Foreign Princes and others, copious notes, an introduction, and etchings. 4to. London, J. R. Smith, 1865. pp. CXXXII—300.

SAWYER, W. New Shakspeare Emendation (Julius Caesar, Act II, Sc. 1.)

Notes & Qu. 1865, No. 173, p. 315. — See also. *ibid.* No. 175, p. 360 a reply by John A. Heraud, and *ibid.* No. 180, p. 452, Mr. Sawyer's reply to Mr. Heraud.

SCADDING, REV. DR. Shakespeare, the Seer, the Interpreter. An address delivered before the St. George's Society of Toronto. 24mo. Toronto 1864.

SCHARF, GEORGE. On the principal Portraits of Shakespeare.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 333.

SCHARF, GEORGE. On the principal Portraits of Shakespeare (Reprinted from „Notes & Queries.“) 12mo. London printed by Spottiswood & Co. 1864. pp. 15.

Seven Ages of Man (The) described by William Shakespeare, depicted by Robert Smirke. 4to. London, L. Booth & S. Ayling, 1864.

23 ff. mit 9 Photographien und den darauf bezüglichen Stellen aus „Much Ado about Nothing.“

SHAKESPEAR, ARTHUR. The Shakespeare Family.

Notes & Qu. 1865, No. 166. — See also *ibid.* No. 165, an extract from Aubrey's Natural History of Wiltshire, p. 151, and No. 182, p. 498, a paper by T. C. N.

**SHAKESPEARE'S Day**, a plea for a monument. 8vo. London 1864.

**SHAKESPEARE'S Hamlet.**

Westminster Review, January 1865.

**SHAKESPEARE'S Household words.** Every page illuminated and printed in gold and colours from designs by Samuel Stanesby, with a Photogr. Portr. taken from the Monument of Stratford-on-Avon. New ed. 18mo. London, Griffith and Farran, 1864.

**SHAKESPEARE'S Sentiments and Similes.** Printed in black and gold, and illuminated in the Missal style by H. N. Humphreys. 3d edition, small 4to. London, Longman, 1864.

**SHAKESPEARE'S Will.** A Photographic Reproduction. 8vo. London, Low, 1864, pp. 3.

— A Photographic Reproduction of Shakspeare's Will, taken by special permission of the Judge of the Court of Probate and Divorce; with descriptive Letter-press by J. Hain Friswell. 4to. London, Low, 1864.

**SHAKESPEARE'S Jest Books:** being Reprints of Early Jest-Books supposed to have been used by Shakespeare. Edited, with Introduction and Notes, by W. Carew Hazlitt. — Vol. I. A Hundred Merry Tales (from the only known copy). — Mery Talys and Quicke Answeres (from the editions of 1530 and 1567). Vol. II. Merie Tales of Skelton. — Jests of Scogin. — Sackfull of Newes. — Tarlton's Jests. — Merrie Conceited Jests of George Peele. — Jacke of Dover. Vol. IV. Merie Tales of the Mad Men of Gotham. — Twelve Mery Jests of the Wydow Edyth. — Pasquils Jests, with Mother Bunche's Merriments. — The pleasant Conceits of Old Hobson. — Certayne Conceyts and Jeasts. — Taylor's Wit and Mirth. — Conceits, Clinches, Flashes and Whimzies. 4 vols. 12mo. London, Willis and Sotheran, 1864—5.

**SHAKESPEARE.**

(British Quarterly Review, No. 78, April 1864.)

**SHAKESPEARE-Autograph**, a new. (In an Aldine edit. of Ovid, 1502, now in the Bodleian library.)

Athenaeum, 1865, Jan. 28, p. 126.

**SHAKESPEARE.**

(London Quarterly Review 1864, No. 43, for April.)

**SHAKESPEARE-Bond**, A new.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 340.

**SHAKESPEARE, Ye Comic.** With twelve drawings by William Gray. 2 parts. Part. I. 8vo. London, W. Oliver, 1864. pp. 48.

**SHAKESPEARE Commemorated.**

Temple Bar Magazine 1864, March.

**SHAKESPEARE-Gallery** (The) a Reproduction in Commemoration of the Tercentenary Celebration of the Poet's Birth. Photographed by S. Ayling. 8vo. London, Booth, 1864.

**SHAKESPEARE-Gazette** 1864. 4to. London. 2 Numbers only published during the Tercentenary Festival.

**Shakespeare-Memorial** (The) from the Daily News, February 15, 1864. 4 pages, 4to. Reprinted by the Shakespeare Tercentenary Monument Committee.

**SHAKESPEARE - Memorial.** Illustrated. fol. London, Beeton, 1864. pp. 47.

**SHAKESPEARE as a moral teacher.**

Leisure Hour No. 644.

**SHAKESPEARE-Portfolio: a Series of One Hundred Line Engravings, from Pictures by T. Stothard, Smirke, and other celebrated Painters, illustrative of Shakespeare's Plays, together with a Portrait. (In Portfolio) fol.** London, Gladwell, 1864.

**SHAKESPEARE-Portraits.**

Leisure Hour, No. 643.

**SHAKESPEARE-Properties (The) at Stratford.**

Leisure Hour, No. 644.

**SHAKESPEARE-Scholars.**

All the Year round 1864, No. 1

**SHAKESPEARE TRICENTENARY MONUMENT COMMITTEE** (Several Prospectuses, Lists of Members etc. issued by the Committee, from May 1863 to July 1864).

— The National Shakespeare Committee and the late Mr. Thackeray. 8vo. London, Clayton, 1864. pp. 23 (Privately printed).

**SHAKESPEARE-Tercentenary** Number of Chambers's Journal. April 23, 1864.

**SHAKESPEARE's Tercentenary.**

Punch, April 23, 1864.

**SHAKESPEARE AND JONSON.** Dramatic versus Wit-combats. Auxiliary forces: -- Beaumont and Fletcher, Marston, Decker, Chapman, and Webster. 8vo. London, J. R. Smith, „Twelfth Night“ 1864. pp. 122.

(By the author of: The Sonnets of Shakspeare rearranged, 1859. — The Footsteps of Shakspeare, 1861. — Shakspeare, Sidney and Essex, Notes & Qu. 3rd. Ser. III, 82, 103, 124.)

**SHAKESPEARE and his Sonnets.** (By Mr. Gerald Massey.)

Quarterly Rev. 1864, No. 230 (April).

**SHAKESPEARE and Stratford-on-Avon.** A chronicle. 8vo. London, Whithaker, 1864.

— The same, Drawing-room edition. 8vo. Ib. id., 1864.

**SHAKESPEARE in France.**

Cornhill Mag. 1865, February.

**SHAKESPEARE Tercentenary Pocket Keepsake and Almanac, for 1864.** 48mo. London, Cassel, Petter & Co.

**SHAKESPEAREAN Notes.** No. II.

Dublin University Magazine No. 375 for March 1864.

**Statistics of Shakespearian Literature.**

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 232.

**STAUNTON, HOWARD.** Memorials of Shakespeare, with Photograph. fol. London, Day & Son, 1864.

**STEARNS, CH. W.** Shakespeare's Medical Knowledge. 16mo. New-York 1865. pp. 78.

**STOUGHTON, REV. JOHN.** Shakespeare.

Leisure-Hour, 1864, No. 640.

Stowe, Mrs. Visit to Shakespeare's House and Tomb.

Leisure Hour, 1864, No. 642.

Stratford-upon-Avon Sweet William (An Engraving of a Sweet William Flower, which on being lifted up shows a Portrait of Shakespeare). 4to. London, Palmer, 1864.

SWIFTE, EDMUND LENTHALL. Shakspeare (a poem).

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 232.

T., H. W. (Parallel passage to Henry VIII, Act. III, Sc. 2).

Notes & Qu. 1865, No. 183.

T., N. M. „Leading Apes in Hell“ in Much Ado about Nothing, and Taming of the Shrew.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 341.

Tercentenary (The); on the Three Hundredth Birthday of William Shakespeare. By Messr. E. Moses & Sons. 8vo. London 1864. pp. 29.

Tercentenary (The) of Corydon: a Bucolic Drama, in three acts. By Novus Homo. 12mo. Oxford 1864. pp. 29.

(A satire on the National Shakespeare Committee).

THIMM, FRANZ. Shakspeariana from 1564 to 1864. An account of the Shakspearian Literature of England, Germany and France during Three Centuries, with Bibliographical Introductions. 8vo. London, Thimm, 1865. pp. VI—92.

Reproducirt fast ohne Ausnahme die Fehler der Vorgänger und ist im Allgemeinen unzuverlässig.

THOMS, WILLIAM I. Three Notelets on Shakspeare. I. Shakspeare in Germany. — II. The Folk Lore of Shakspeare. — III. Was Shakspeare ever a Soldier? 12mo. London, J. R. Smith, 1864.

THOMS, WILLIAM I. The Stratford Bust of Shakespeare.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 228.

THOMS, WILLIAM I. The Kesselstadt Mask of Shakespeare (supposed to be a cast taken from the face of Shakespeare after his death).

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 343.

TUPPER, F. Ode for the Threehundredth Birthday of Shakespeare. 12mo. London, 1864.

WELLESLEY, HENRY. Stray Notes on the Text of Shakespeare. Sq. 8vo. London, Murray, 1865. pp. 39.

WETHERELL, I. Shakspeare Reading (Julius Caesar Act. II, sc. I.) „It must be by his death.“

Athenaeum 1865, No. 1960, May 20.

WETHERELL, I. Twelfth Night Act. II, Sc. 3 (sub fin.) „Call me cut.“

Notes & Qu. 1865, No. 173, p. 317.

WISEMAN, CARDINAL. William Shakespeare. 8vo. London, Hurst and Blackett, 1865, pp. VII. — 80.

(Edited by H. E. Manning & William Thompson. Intended by the late Cardinal as a lecture at the Royal Institution of Great Britain. He died before he could deliver it.)

WORDSWORTH, CHARLES. Shakspeare's Knowledge and Use of the Bible. 8vo. London, Smith, Elder & Co., 1864.

WORDSWORTH, CHARLES. *Man's Excellency a cause of Praise and Thankfulness to God. A Sermon preached at Stratford-on-Avon, on Sunday, April 24, 1864.* 8vo. London, Smith, Elder & Co., 1864. pp. 28.

YARROW, JOHN. *Shakespeare; a Tercentenary Poem. (With an Address to the Queen).* 8vo. London, A. M. Pigott, 1864. pp. 30.

## II. DEUTSCHLAND.

### a) Texte. — Gesamtausgaben und einzelne Stücke.

COMPLETE WORKS. The text regulated by the old copies and by the folio of 1632, containing early manuscript emendations. With notes, selected & original, a copious and almost new glossary, the poet's life and portrait (in Stahlst.) New. ed. 4to. Leipzig 1864. pp. XX—1060.

Neuer Titel. Ausgabe von 1853 mit den Collier'schen Emendationen.

WERKE. Herausg. u. erklärt von Dr. Nicol. Delius. Neue Ausg. Mit d. Portrait d. Dichters. I. Bd. 2. Hälfte bis Bd. VII u. Nachtrag (Schluss). 8vo. Elberfeld, Friderichs 1864—65.

SÄMTLICHE WERKE. (Nach Meyer's Uebersetzung.) In einem Bande. Mit 300 Holzschnitten. Lief. 1—20. 8vo. in 2 col. Leipzig, Shakespeare-Verlag, 1865.

Wird in 40 Lieferungen complet sein.

DRAMATISCHE WERKE, übers. v. Aug. Wilh. v. Schlegel u. Ludwig Tieck. 6. Octav-Ausgabe. 8vo. Berlin, G. Reimer, 1864—65.

Diese Ausgabe enthält den Schlegel-Tieck'schen Text, ohne die von Herrn Tycho Mommsen zur sogen. Classiker- (Duodez-) Ausgabe gemachten Veränderungen.

DRAMEN. No. 1. *Romeo u. Julie.* Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. Ernst Ortlepp. 16mo. Leipzig, Reclam, 1865. pp. 95.

DRAMEN. No. 2. *Julius Cäsar.* Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. L. Petz. 16mo. Leipzig, Reclam, 1865.

HAMLET. Deutsch von Ludwig Seeger. 8vo. Hildburghausen 1865. pp. 200.

(Bibliothek ausl. Classiker.)

MBACETH. Deutsch von Wilh. Jordan. 8vo. Hildburghausen 1865 (1864). pp. 122.

(Biblioth. ausl. Classiker.)

ROMEO AND JULIET. 16mo. Leipzig, B. Tauchnitz, 1864. Mit 1 Holzschn. pp. 115.

ROMEO UND JULIE. Deutsch v. W. Jordan. 8vo. Hildburgh. 1865.

(Bibliothek ausl. Classiker.)

Kunst über alle Künste. Ein böß Weib gut zu machen. Eine deutsche Bearbeitung von Shakespeare's *THE TAMING OF THE SHREW* aus dem Jahre 1672. Neu herausgeg. mit Beifügung des englischen Originals und Anmerkungen von Reinhold Köhler. 8vo. Berlin, Weidmann, 1864. Pp. XLIII—268.



b) Shakespeariana.

(Recensionen, Theaterberichte, bildliche Darstellungen und musikalische Compositionen sind nicht aufgenommen worden.)

ALBERTI, C. E. R. Shakspeare-Album. Des Dichters Welt- und Lebensanschauung, aus seinen Werken systematisch geordnet. 16mo. Berlin. Lüderitz, 1864. pp. XXIV—200.

ANDREE, RICH. Macbethplätze in Schottland.

Nordische Revue 1864, Bd. II, Heft 2.

Anfänge Shakspeare'scher Poesie in Deutschland.

Magazin f. d. Literatur d. Auslandes, 1864, No. 33.

ASHER, D. Zur Charakteristik der Lady Macbeth.

Nordische Revue 1864, Bd. III, Heft 2.

BEKK, DR., ADOLF. William Shakspeare. Eine biographische Studie. Festgabe zum 300jährigen Jubiläum der Geburt des Dichters am 23. April 1564. Kl. 8vo. München 1864. pp. 84.

Berichte über die öffentliche Thätigkeit des Freien Deutschen Hochstiftes, 1864, 25. Juli, Flugblatt 22, 23. (Shakspearefeier.) Frankfurt a. M.

B(ETA), H. Shakspeare-Jubiläen in England. (1769, 1827, 1830.)

Mag. f. d. Lit. d. Auslandes. 1864. Apr. 24, No. 17.

CLESS, GEORG. Medicinische Blumenlese aus Shakspeare, zu eigener und seiner Collegen Kurzweil gesammelt. 8vo. Stuttgart, Cotta, 1865. pp. XIV—96.

CORRODI, AUG. Shakspeare. Lebensweisheit aus seinen Werken gesammelt. 2. verm. Aufl. 16mo. Winterthur, Lücke, 1864. XXIX—145 pp.

CZERWINSKI, ALB. William Shakspeare und die beiden ersten berühmten Darsteller seiner Charaktere. Eine Festgabe zur 300jährigen Geburtstagsfeier des Dichters. 8vo. Stettin, Sannier, 1864.

Abdruck aus d. „Danziger Dampfboot.“

DINGELSTEDT, FRDR. Zum Shakspeare-Jubiläum (Prolog).

Allgemeine Zeitg. 1864, Beil. 112.

DÖRING, A. Shakspeare's Hamlet, seinem Grundgedanken und Inhalte nach erläutert. 8vo. Hamm, Grote, 1865.

ELZE, KARL. Die Englische Sprache und Literatur in Deutschland. Eine Festschrift zur 300jähr. Geburtstagsfeier Shakspeare's. 8vo. Dessau, Aue, 1864. pp. 92.

ELZE, KARL. Festrede zur 300jähr. Geburtsfeier Shakspeare's im Concertsaale d. Herzogl. Hoftheaters zu Dessau gehalten. 8vo. Dessau, Aue, 1864. pp. 14.

FISCHER, J. G. Zum Shakspeare-Jubiläum (Gedicht).

Morgenblatt. 1864, No. 16.

FISCHER, J. G. Zum Shakspeare-Jubiläum. Prolog.

Allg. Zeitg. 1864, Beilage. No. 112.

FLATLICH, J. L. F. Shakspeare in seiner Wirklichkeit. Erster Theil. 1) Die Anschauungen Shakspeare's über sein Selbst, über Kunst, Poesie und Tragisches, über Welt und Leben, Gottheit und Menschheit. 2) Hamlet. 8vo. Leipzig, Dyk'sche Buchh., 1863. (1864.) pp. IV—278

u. 178. — Zweiter Theil. 1. Macbeth. 2. Romeo und Julia. 3. Der Mohr von Venedig. 4. König Lear. 8vo. ibid. id. 1864. pp. XVI—521.

FRANKL, L. A. Ein Shakespeare-Club in Wien.

Presse 1864, No. 106.

FRIESEN, H. F. v. Briefe über Shakspere's Hamlet. 8vo. Leipzig, Teubner, 1864. pp. VI—343.

FRITSCHÉ. Prolog zur Aufführung von Viel Lärmen um Nichts an Shakespeare's 300jähr. Jubelfeier in Thorn. — Druck der Rathsbuchdruckerei zu Th. 1 Bl.

GERTH, A. Shakespeare hat behufs seines dänischen Prinzen Hamlet die nordische Geschichte des 16. Jahrhunderts studirt.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen etc. Bd. XXXVI, Abth. I. pag. 53.

GOTTSCHALL, R. Shakespearstudien in Frankreich.

Blätter für liter. Unterhaltung 1865, No. 22.

GROHE, MELCHIOR. Salvator Rosa, ein Zeit- und Geistgenosse Shakespeare's.

Allgem. Zeitg. 1864, Beilage, No. 155.

GUTZKOW, KARL. Eine Shakspearefeier an der Ilm. (Gedicht.) 12mo. Leipzig, Brockhaus, 1864. pp. 50 (davon 4 unpaginirt).

(HAGEN, A.) Die Shakspearefeier des literarischen Kränzchens. Königsberg im April 1864. pp. 44. 8vo. [Erster Vortrag: Die sittliche Haltung der Frauen in Shakespeare's Dramen. Zweiter Vortrag: Shakespeare in Königsberg.]

HALM, F. Ein Abend in Tithfield. [Ein Vorspiel, in welchem sich die Königin Elisabeth Bilder und Scenen aus Sturm, Heurich IV, Hamlet, Kaufmann von Venedig, Romeo und Julia, Othello, Macbeth, Lear etc. vorstellen lässt, denen die Apotheose Shakespeare's folgt. In Königsberg zur Shakspearefeier vorgestellt.]

Altpreuss. Monatsschrift. 1864, Heft 3, p. 276.

HAUFF, G. Ueber Shakespeare's Hamlet. 1. 2.

Deutsches Museum von Prutz, 1865, No. 5 u. 6.

HAWTHORNE, NATHAN. An Shakespeare's Geburtsort und an seiner Grabstätte.

Allgem. Zeitung, 1864, Beilage, No. 9.

HENSE, C. C. Poetische Personificationen in griechischen Dichtungen, mit Berücksichtigung lateinischer Dichter und Shakespeare's. I. Abtheilung. (Programm.) 4to. Parchim 1864. pp. X—52.

HERBST, Dr. Shakspere. Eine biographische Skizze zur Feier seines 300jährigen Geburtstages am 23. April 1864 in der Deutschen Gesellschaft zu Königsberg vorgetragen.

Altpreussische Monatsschrift, 1864, Heft 4, Königsb. p. 313—328.

HEYN, J. & H. TUCH. Die bezähmte Widerspenstige. Polterabend-scherz in 3 Acten, zur Vorfeier der Vermählung. 8vo. Bützow. Berg. pp. V—23.

(Vielleicht nur dem Titel nach in Beziehung zu Shakespeare stehend.)

HIECKE, R. G. Eine Analyse von Shakespeare's Heinrich VI.

Gesammelte Aufsätze von R. G. H. herausg. v. G. Wendt. Hamm 1864.

HUGO, VICT. William Shakespeare. Deutsch v. A. Diezmann. Autorisirte Ausgabe. 8vo. Leipzig, Steinacker, 1864. pp. III—305.

**KLIX, G. A.** Andeutungen zum Verständniss von Shakespeare's Hamlet. (Programm des K. Evangel. Gymnasiums zu Gross-Glogau für d. Schuljahr v. Ostern 1864 bis Ostern 1865.) 4to. Glogau, Druck v. E. Mosche, 1865. pp. 48.

**KNESCHKE, E.** Zum Shakespeare-Jubiläum.

Illustr. Familien-Journal, 1864, No. 16.

**KOCK, TH.** Ueber Shakespeare's Macbeth.

Neues Schweiz. Museum 1864, Heft 4.

**KOLBE, GUST.** William Shakespeare. [Enthält nichts als eine Uebersetzung von Sh.'s Brief an Judith Hathaway.]

Gubitz's Volkskalender 1864, p. 172.

**KÖNIG, W.** William Shakspeare. Ein Roman. 2 Bde. 4. (Titel-) Aufl. 8vo. Leipzig 1864 (1850.) pp. X—691.

**KÖSTING, KARL.** Shakespeare. Ein Winternachtstraum. Dramatisches Gedicht. 8vo. Wiesbaden 1864. pp. VIII—152 u. X.

**KREYSSIG, F. A. TH.** Shakespeare's Lyrische Gedichte u. ihre neuesten deutschen Bearbeiter.

Preuss. Jahrbücher Bd. 13, Heft 5, Bd. 14, Heft 1.

**KREYSSIG, F. A. TH.** Ueber die sittliche und volksthümliche Berechtigung des Shakespeare-Cultus. Festrede, bei der Shakespeare-Feier in Elbing am 23. April 1864 gehalten. 8vo. Elbing, Neumann-Hartmann, 1864. pp. 19.

**L., B. v.** Zur Shakespeare-Feier des Tunnels. Berlin, den 19. April 1864. Trinkspruch auf d. gefeierten Dichter. 2 Seiten 4to. Lithographirt.

**LAMB, CH.** Tales from Shakespeare. With a copious vocabulary, compiled by Dr. E. Amthor. 3. edition. 8vo. Berlin, Renger, 1864. pp. VIII—284.

Lebensskizze Shakespeare's, eine kurze aber wahre.

Mag. f. d. Lit. d. Ausl. 1864, No. 19.

**LE GRAVE, AGNES.** Den Manen Shakespeare's, zur Feier seines Geburts- und Sterbetages gewidmet, den 23. April 1864. (Ode.) 8vo. o. O. 2 Bll.

**LEMCKE, L. G.** Shakspeare in seinem Verhältniss zu Deutschland. Ein Vortrag gehalten im Rathhause zu Marburg am 16. Febr. 1864. 8vo. Leipzig, Vogel, 1864. pp. 26.

**LINDNER, ALB.** William Shakespeare. Ein Schauspiel in 3 Abtheilungen. 16mo. Rudolstadt, Froebel, 1864. pp. 122.

**LINGG, H.** Shakespeare. (Sonnette.)

Allg. Ztg. 1864, Beil. 114.

**LOËN, A. v.** Die Shakespeare-Aufführung in Weimar.

Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung 1864, No. 4 u. 5.

**LUA, A. L.** William Shakespeare. Eine Festrede gehalten bei der volksthümlichen Feier des dreihundertjähr. Geburtstages des Dichters im Saale des alten Weinbergs zu Schidlitz. 8vo. Danzig, Const. Ziemschen, 1864. Druck v. Edw. Gröning. pp. 12.

**MARBACH, O.** Othello der Mohr von Venedig. Tragödie nach Shakespeare. 12mo. Leipzig, Fries, 1864 (1863).

MARGGRAFF, H. William Shakspeare als Lehrer der Menschheit. Lichtstrahlen aus seinen Werken, nebst einer Einleitung. 8vo. Leipzig, Brockhaus, 1864. pp. XII—235.

MÖBIUS, P. Die deutsche Shakspeare-Feier. Eine Rechtfertigung derselben nach einem im Kaufmännischen Vereine zu Leipzig gehaltenen Vortrage. 8vo. Leipzig, Werner, 1864. pp. 15.

MÖBIUS, P. Shakspeare als Dichter der Naturwahrheit. Festrede bei der Shakspearefeier zu Leipzig am 23. April 1864 gehalten. 8vo. Leipzig, Voigt und Günther, 1864. pp. 20.

MÜLLER-SAMSWEGEN, E. Zum Shakspeare-Jubiläum.

Blätter f. Liter. Unterh. 1864, No. 18.

PAUN, DR. THEOD. Rede zur Feier des dreihundertjährigen Geburtstages Shakspeare's.

Neues Lausitzisches Magazin Bd. 41, p. 291—97. Görlitz, 1864. 8vo.

PINCHERLE, JAMES. Ricordo a Shakspeare. Under the Auspices of Shakspeare's Tercentenary Birth. 50 Sonnets. By James Pincherle Private Linguist, Author of the „Miscellaneous Pieces.“ 8vo. Trieste, printed by the Aust. Lloyd's. 1864. pp. 56. (Nicht im Handel.)

PLATZER, F. Shakspeare's Wintermärchen.

Bremer Sonntagsblatt, 1864, No. 2.

Prolog und Epilog, gesprochen im Saale des Schützenhauses bei der Festvorstellung zum 300jährigen Geburtstage Shakspeare's. Danzig am 23. April 1864. Druck v. A. W. Kafemann. 3 Bll. 8vo.

PRUTZ, R. Zur Shakspearefeier. Prolog gesprochen auf dem Stadttheater zu Stettin.

Deutsches Museum, 1864, No. 17.

RAU, HERIBERT. William Shakspeare. Culturgeschichtl.-biograph. Roman in 4 Büchern. 4 Bde. 8vo. Berlin, Gerschel, 1864.

REICH, ADOLF. Shakspeare's Shylock, dargestellt v. Bog. Dawison u. Sam. Phelps.

Berliner Dramaturgie III. 8vo. Berlin, 1864.

REYMOND, WILL. Corneille, Shakspeare et Goethe. Etude sur l'influence Anglo-Germanique en France au XIXe siècle. Avec une lettre-préface de M. Sainte-Beuve. 8vo. Berlin 1864. pp. XVI—311.

Es fehlt nicht viel, dass Herr Reymond Shakspeare und Goethe für Franzosen erklärt. Ein echtes Product Französischen Ueberhebungsgeistes.

RIETMANN, J. J. Shakspeare und seine Bedeutung. Festrede gesprochen an der Shakspearefeier in St. Gallen. 8vo. St. Gallen, Huber & Co., 1864. pp. 24.

RIO, A. F. Shakspeare. Aus d. Französ. übersetzt v. Karl Zell. 12mo. Freiburg i. Br., Herder, 1864 pp. XVI—303.

RODENBERG, JUL. Ein Tag in Shakspeare's London.

Gartenlaube, 1864, No. 16, 17.

RODENBERG, JUL. William Shakspeare. Ein Gedenkblatt zu seiner dreihundertjährigen Jubelfeier.

Der Bazar. 1864, No. 20 (Mai 23).

RÖTSCHER, PROF. DR. H. TH. Shakspeare in seinen höchsten Charaktergebilden enthüllt und entwickelt und allen Bewunderern des Dichters gewidmet. Ein Buch zur Feier des dreihundertjährigen Geburtsjahrs

**Shakespeare's.** Mit einem Stahlstich: Shakespeare in seinem Studirzimmer. 8vo. Dresden, 1864. pp. X—161.

Inhalt: Biograph. Skizze. — Shakespeare-Probleme. — Charaktere: I. Coriolan. II. Richard III. III. Shylock. IV. Lady Macbeth. V. Falstaff. VI. Othello. VII. Jago. VIII. Lear. IX. Edgar. X. Mercutio. XI. Macbeth. XII. Julia. XIII. Desdemona. XIV. Porzia (Merch. of Venice). XV. Cornelia.

**RÖTSCHER, H. TH.** Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen. Gesamm. u. herausg. v. Emilie Schroeder. 8vo. Leipzig, O. Wigand, 1864. pp. VII—192.

**RÖTSCHER, H. TH.** Wodurch hat Shakespeare in seinem Macbeth den Macduff zum eigentlich sittlichen Helden erhoben? — Wie muss die Unterredung Hamlet's mit Ophelien am Schluss des berühmten Monologs „Sein oder Nichtsein“ aufgefasst und behandelt werden? — Der Bastard Philipp Faulconbridge in Shakespeare's König Johann.

Dramaturgische Blätter, redig. v. Professor H. Th. Rötischer. I. Jahrgang. Heft I. 8vo. Dresden 1865.

**RUDLOFF, DR. W.** Ein Erinnerungsblatt zum Andenken an die Jubelfeier des 300jährigen Geburtstages Shakespeare's am 23. April 1864. Danzig. In Komm. bei Th. Anbuth. Druck v. Edw. Gröning. 8 pp. 8vo.

**RUPERTI, FR.** Epilog zur Shakespearefeier.

Bremer Sonntagsblatt, 1864, No. 18.

**SCHAD, CHR.** Vom Klingenwald. Zu Shakespeare's 300jähriger Jubelfeier. 8vo. Kitzingen 1864.

**SCHENKL.** Das Märchen von Schneewittchen und Shakespeare's Cymbeline.

Germania, herausg. v. Franz Pfeiffer. 1864, 4. Heft.

**SCHLOENBACH, A.** Hamlet in der Eisenhütte.

Illustr. Familien-Journal, 1864, Nr. 9. 10.

**SCHMIDT, DIR. DR. ALEX.** Voltaire's Verdienste um die Einführung Shakespeare's in Frankreich. (Programm.) 4to. Königsberg i. Pr. 1864. pp. 36.

**SCHNEIDER, K.** Zur Shakespearefeier.

Bremer Sonntagsabl., 1864, No. 28.

**SCHÖNE, F.** Zum Gedächtniss Shakespeare's. Rede.

Neue Jahrbücher für Philologie u. Paedagogik, 1864, 89—90. Bd., Heft 9.

**SCHROEDER, W.** Graf Southampton, der Freund Shakespeare's. Nach Engl. Quellen.

Illustr. Ztg. 1864, No. 1083.

**SCHWARTZKOPFF, AUG.** Shakespeare, in seiner Bedeutung für die Kirche unserer Tage dargestellt. 2. sehr erweit. Aufl. Mit Shakespeare's Portrait in ganzer Figur, fotogr. nach d. Stahlstich von Ed. Schuler. 16mo. Halle, Mühlmann, 1865. pp. VIII—181.

Shakespeare, William.

Illustr. Ztg. 1864, No. 1086.

Shakespeare, William.

Berliner Revue, 1864, Bd. 37, Heft 4 u. 5.

Shakespeare William, an seinem 300. Geburtstage.

Mag. f. Lit. d. Ausl. 1864, No. 17.

Shakespeare als Lehrer der Menschheit.

Unterh. am häusl. Herd 1864, No. 30.

Shakespeare, Der Schlegel-Tieck'sche.

Allg. Ztg. 1864, Beil. 262—68.

Shakespeare, einer unserer literarischen Penaten.

Mag. f. Lit. d. Ausl. 1864, No. 19.

Shakespeare in Deutschland am Tage seiner Jubelfeier. Ein dram. Scherz u. — Ernst in einem Vorspiel u. 2 Acten. 16mo. Würzburg, Richter, 1864, pp. 32.

Shakespeare, William, und die Anfänge der Stenographie.

Zeitschr. für Stenographie und Orthographie, hrg. v. Michaelis. Jahrgang XII, 1864, No. 2.

Shakespeare und das Christenthum.

Allgem. Zeitung, 1864, Beilage 163.

Shakespeare und Hamlet.

Morgenblatt, 1864, No. 25, 26.

Shakespeare's Englische Historien auf der deutschen Bühne.

Allgem. Zeitung 1864, Beilage No. 10.

Shakespeare's Geburt.

Morgenblatt 1864, No. 23.

Shakespeare's Kämpfe und Siege.

Europa 1864, No. 18.

Shakespeare's Königsdramen.

Morgenblatt 1864, No. 28, 29, 30.

Shakespeare's Wie es Euch gefällt auf der deutschen Bühne.

Grenzboten 1865, No. 7.

Shakespearealbum. Sämmtliche Costümfiguren aus dem Shakespearefest, veranstaltet am 23. April 1864 von der Künstler-Gesellschaft „Mal-kasten“ in Düsseldorf. Photogr. u. herausg. v. Gebr. G. & A. Overbeck. 64 Photogr. auf 16 Tafeln. 8vo. Düsseldorf, 1864.

Shakespeareaufführungen (Die) zum Shakespearefest in Weimar.

Grenzboten 1864, No. 20.

Shakespeareaufführungen (Die) in Weimar.

Grenzboten 1864, No. 3.

Shakespearebildnisse.

Allg. Ztg. 1864, Beil. No. ?

Shakespeare-Denkmal (Das) und die neue Englische Literatur.

Allg. Ztg. 1864, Beilage 179.

Shakespearefeier (Zur).

Europa 1864, Nr. 17.

Shakespearefeier (Zur).

Russische Revue III, Heft 3, März 1864.

Shakespearefeier (Die) in England.

Wissensch. Beilage d. Leipz. Zeitung 1864, No. 39.

Shakespearefeier in England (Die), Vorbereitungen dazu.

Magazin für d. Lit. des Auslandes 1864, No. 10.

**Shakespearefeier (Die) in Deutschland.**

Oesterr. Wochenschrift f. Wiss., Kunst u. öffentl. Leben 1864, No. 17.

**Shakespearefeier (Ein Vorschlag zur).**

Wissensch. Beilage der Leipz. Zeitung 1864, No. 12.

**Shakespearefeier (Zur) des Tunnels.** Am 19. April 1864. (Berlin.)

I. Einleitungslid. II. Shakespearelied. III. Lieder aus Shakespeare's Dramen. 4 Seiten 8vo. C. Feister'sche Buchdruckerei.

**Shakespearefeier der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen.** Sonnabend d. 23. April 1864. Programm. 2 Seiten 8vo. Druck von Gebr. Unger.

**Shakespearefeier in Königsberg.**

Altpreussische Monatsschrift, Heft 3, Königsbg. 1864, p. 276.

**Shakespearefeier in der Provinz: Elbing, Danzig, Thorn, Insterburg.**

Ib. Heft 4, 5, 6. pag. 376, 466, 563.

**Shakespearefeier (Die) in Weimar und die Schillerfeier in Frankfurt.**

Bremer Sonntagsblatt 1864, No. 21.

**Shakespearefest. (Das Programm.)**

Europa 1864, No. 16.

**Shakespearefeste.**

Europa 1864, No. 10.

**Shakespearegesellschaft, Deutsche.** Einladung zur Theilnahme, Satzungen, Geschäftsordnung. 4to. Weimar, April 1864. pp. 8.

**Shakespearegesellschaft (Eine Deutsche).**

Unterhaltungen am häusl. Herd, 1864, No. 8.

**Shakespearegesellschaft (Die Idee einer Deutschen).**

Allgem. Ztg. 1864, Beilage No. 100.

**Shakespearegesellschaften (Die beiden Deutschen).**

Bremer Sonntagsabl. 1864, No. 27.

**Shakespearejubiläum (Zum).**

Allgem. Zeitung, 1864, Beilage zu No. 26.

**Shakespearejubiläum (Zum).**

Bl. f. Liter. Unterh. 1864, No. 17.

**Shakespearejubiläen in England.**

Mag. f. d. Literatur des Auslandes, 1864, No. 17.

**Shakespearemusik.**

Morgenblatt 1864, No. 32, 33.

**Shakespearereliquien.**

Nordische Revue 1864, Bd. III, Heft 3, März 1865.

**Shakespearestudien eines Realisten.** (Vom Staatsmin. Rümeli.)

Morgenblatt 1864, No. 48 bis 52, 1865, No. 4 bis 9.

**Shakespearetag (Zum).**

Allg. Ztg. 1864, Beilage 111.

**Shakespeareverein, Der Dresdner.**

Allg. Ztg. 1864, Beilage 171.

**Shakespeareverein (Erste Generalversammlung).**

Wiss. Beil. d. Leipz. Ztg. 1864, No. 74—75.

Shakespearewoche in Weimar (Die).

Allg. Zeitg. 1864, Beilage 128.

Shakespearewoche in Weimar (Die).

Illustr. Ztg. 1864, No. 1091.

Shakespeariana I, II, III.

Unterh. am häusl. Herd, 1864, No. 27, 28.

Shakespeariana. Verzeichniss von Schriften von und über Shakespeare. Zur Feier des 300jähr. Jubiläums am 23. April 1864. 8vo. Wien, Czermak. pp. 16.

Für bibliographische Zwecke unbrauchbar.

SIEBEL, CARL. Dichtungen zur Shakespearefeier des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. 8vo. Barmen 1864. pp. 30.

STEIN, O. Prolog und Epilog (von Cosack) gesprochen im Saale des Schützenhauses bei der Festvorstellung zum 300jähr. Geburtstag Shakespeare's. Danzig am 23. April 1864. (Enthält auch das Festprogramm.)

TSCHISCHWITZ, BENNO. Nachklänge Germanischer Mythe in den Werken Shakespeare's. 12mo. Halle, Buchh. d. Waisenhauses, 1865. pp. VI - 130.

Erschien zuerst im „Programm der Realschule im Waisenhaus“. 4to. Halle, 1865.

UNGER, F. W. Zur Shakespeareliteratur.

Serapeum, 1864, No. 9.

WALDMÜLLER, R. Der Shakespeareverein in Dresden.

Deutsches Museum, hrg. v. Prutz, 1864, No. 10 u. 11.

War Shakespeare in Stuttgart?

Allgem. Zeitung, 1864, Beilage No. 164 oder 165.

WINTERFELD, A. VON. Shakespeare. Nach authentischen Quellen und eigenen Forschungen. 12mo. Berlin s. a. (1864). pp. 44.

Aus den „authentischen Quellen“ hat der Verf. nichts geschöpft als Verdrehungen längst bekannter Fakten, und die „eigenen Forschungen“ beschränken sich auf oberflächliche Benutzung der Vorgänger.

WISEMAN, NICOL. William Shakespeare. Autorisirte Uebersetzung 12mo. Köln, Bachem, 1865. pp. 102.

WÜLFEL, HEINR. Ueber Shakespeare's Coriolan.

Album des Literar. Vereins in Nürnberg für 1864, pag. 1—55.

Zum Gedächtniss Shakespeare's.

Allgem. Zeitung, 1864, Beilage 1864, No. 26.



## Shakespeare-Vorlesungen.

an Deutschen Universitäten.

1864, und 1865 Jan. — Juli.

BERLIN. *Sommersem.* 1865. Solly, Th. Shakespeare's Macbeth (in Engl. Sprache).

BERN. *Sommersem.* 1864. Menz, Shakespeare's Taming of the Shrew

BONN. *Wintersem.* 1864. Delius, Shakespeare's Sonnette.

— *Sommersem.* 1864. Delius, Ueber Shakespeare's Leben und Kunst.

— *Wintersem.* 1865. Delius, Shakespeare's Hamlet.

BRESLAU. *Wintersem.* 1864. Behnsch, Shakespeare's Sonnette.

— *Sommersem.* 1864. Behnsch, Ueber Hamlet.

— *Sommersem.* 1865. Behnsch, Shakespeare's Merchant of Venice.

ERLANGEN. *Wintersem.* 1864. Winterling, Shakespeare's Macbeth.

— *Sommersem.* 1865. Winterling, Shakespeare's Cymbeline.

FREIBURG. *Sommersem.* 1864. Reichlin-Meldegg, Ueber Hamlet.

GIESSEN. *Wintersem.* 1864. Zimmermann, Ueber Shakespeare's Tragödien und historische Dramen.

— *Sommersem.* 1864. Adrian, Erklärung des Hamlet, mit Berücksichtigung der dramat. Litteratur im 16. Jahrhundert.

GOETTINGEN. *Wintersem.* 1864. Müller, Shakespeare's König Lear. Bialloblotzky, Shakespeare.

— *Sommersem.* 1864. Bialloblotzky, Engl. Gramm. u. Shakespeare.

— *Sommersem.* 1865. Bialloblotzky, ut supra.

HALLE. *Sommersem.* 1864 u. *Sommersem.* 1865. Ulrici, Ueber Shakespeare's Leben, Character u. dramat. Stil.

HEIDELBERG. *Wintersem.* 1864. Gaspey, Shakespeare's dramatische Dichtungen. Reichlin-Meldegg, Aesthet. Vorles. üb. Hamlet.

— *Sommersem.* 1864 u. *Sommersem.* 1865. Gaspey, Shakespeare's Dramatische Dichtungen.

KIHL. *Wintersem.* 1864. Heise, Shakespeare's Macbeth.

KOENIGSBERG. *Sommersem.* 1864. Herbst, Shakespeare's Romeo u. Julie.

— *Sommersem.* 1865. Herbst, Shakespeare's Taming of the Shrew.

LEIPZIG. *Sommersem.* 1864. Flathe, Ueber Leben, Kunst und Werke Shakespeare's.

MARBURG. *Wintersem.* 1864. Lemcke, Shakespeare.

MÜNCHEN. *Sommersem.* 1864. Bodenstein, Ueber Shakespeare.

PRAG. *Wintersem.* 1864. Holzamer, Shakespeare's Hamlet.

— *Sommersem.* 1864. Holzamer, Shakespeare's Romeo u. Julie.

— *Sommersem.* 1865. Holzamer, Shakespeare's König Lear.

ROSTOCK. *Wintersem.* 1864. Bartsch, Shakespeare's Romeo and Juliet.

TÜBINGEN. *Wintersem.* 1864. Keller, Shakespeare. Rapp, Erklärung von Shakespeare's Romeo.

- *Sommersem*. 1864. Köstlin, Ueber Shakespeare und seine Werke.
- *Sommersem*. 1865. Rapp, Shakespeare's Macbeth.
- WÜRZBURG. *Wintersem*. 1864. Eggenberger, Shakespeare's Hamlet.
- *Sommersem*. 1864. Eggenberger, Shakespeare's Macbeth.
- *Wintersem*. 1865. Eggenberger, Shakespeare's Hamlet.
- ZÜRICH. *Wintersem*. 1864. Behn-Eschenburg, Shakespeare's Romeo and Juliet.
- *Sommersem*. 1864. Vischer, Ueber Shakespeare's Dramen.
- *Sommersem*. 1865. Behn-Eschenburg, Shakespeare's Henry IV.

### III. FRANKREICH.

#### a) Texte. — Gesamtausgaben und einzelne Stücke.

OEUVRES COMPLÈTES, traduites par François Victor Hugo. Tome 12, 2me partie (Henri V, Henri VI, 1re partie), Tome 13, 3me partie (Henri VI, 2me et 3me parties, Henri VIII). 8vo. Paris, Pagnerre, 1864.

— Tom. 14 (Les joyeuses épouses de Windsor. Comédie d'erreurs. La nuit des Rois). Tom. 15 (Sonnets, Poèmes, Testament). 8vo. *ibid.* id. 1865.

— Seconde édition. Tom. 1. 8vo. *ib. id.* 1865.

OEUVRES COMPLÈTES, traduction de M. Guizot. 5me édition. Tom. 3 bis 7. 8vo. Paris, Didier & Co., 1865.

CHEFS-D'OEUVRE de Shakespeare. 3 vol. 12mo. Paris, L. Hachette & Co. 1865. pp. XVI—948.

Contemporains de Shakspeare. J. Webster et J. Ford, traduits par Ernest Lafond; précédés de notices sur la vie et les ouvrages de ces deux auteurs. 8vo. Paris 1865. pp. XV—496.

JULES CÉSAR, tragédie, traduite en vers français. Précédée d'une étude et suivie de notes par C. Carlhant. 2de édition. 12mo. Paris, Didier & Co., 1865. pp. XXVIII—259.

MACBETH, opéra en quatre actes, d'après Shakespeare, par Nuitter et Beaumont, musique de G. Verdi. Paris, M. Lévy, 1865.

MACBETH de Shakespeare, drame en cinq actes en vers, par M. Emile Deschamps. 4to. à 2 col. Paris, M. Lévy frères, 1865. pp. 19.

(Théâtre contemporain illustré. Première représentation au théâtre de l'Odéon, le 23 Octob. 1848.)

ROMÉO ET JULIETTE, tragédie en cinq actes, traduite en français par M. Emile Deschamps. Edition pour le théâtre. 12mo. Paris, Amyot, 1864.

JULIETTE ET ROMÉO, folie-vaudeville en un acte, par MM. L. de Montchamp et Achille Delormel. 18mo. Paris, M. Lévy, 1865. pp. 36.

TIMON D'ATHÈNES, drame en cinq actes; suivi de l'Intermezzo, poème de Henri Heine. Traduction en vers par Er. Perrot de Chezelles. 8vo. Châlons (Paris, Garnier frères) 1865. pp. 216.

b) Shakespeariana.

BERGMANN, M. La vie et les oeuvres de Shakespeare. Lecture publique faite à la préfecture de Strasbourg le 23 Avril 1864. 8vo. Strasbourg, Veuve Berger-Levrault, 1865.

Erschien zuerst in: Société littéraire de Strasbourg. Lectures publiques (Avril, Mai et Juin 1864). 8vo.

COURDAVAUX, V. Les derniers critiques de Shakespeare en France. Revue contemporaine. Tom. XL. No. du 31 Août 1864, pp. 706—737.

DABAS, J. CH. A propos de Shakespeare, ou le nouveau livre de Victor Hugo. 8vo. Bordeaux, impr. Veuve Dupuy & Co., 1864. pp. 44.

GASTINEAU, BENJ. William Shakespeare, esquisse.

Revue de Paris, 1 Mai 1864, pp. 565—572.

GONDRIY, G. P. La Critique et le livre de M. Victor Hugo, William Shakespeare. 8vo. Bordeaux, impr. Métreau & Co. 1865. pp. 11.

HUGO, VICTOR. William Shakespeare. 8vo. Paris, Libr. internationale, 1864.

JOUBERT, LÉO. William Shakespeare. Extrait de la Nouvelle Biographie générale. 8vo. Paris, Typographie de F. Didot frères. (1864.) 48 col.

LAGARDE, H. DE. Victor Hugo et Shakespeare.

Revue nationale et étrangère. 10 Juin 1864, pp. 356—69.

LAMARTINE, A. DE. Shakespeare et son oeuvre. (Introduction — Roméo et Juliette — Hamlet — Macbeth, Othello et les pièces mêlées ou comiques — La Tempête.) 8vo. Paris, Lacroix, 1865. pp. 351.

Von dem „Oeuvre“ Shakespeare's erhält der Leser nichts als einige von Herrn Lamartine ziemlich mangelhaft übersetzte Scenen aus seinen Werken, die der Verf. mit einigen entbehrlichen Bemerkungen begleitet.

MENECHMES SHAKSPÉRIENS (LES).

Revue britannique, Mars 1864. pp. 241—253.

MEZIÈRES, A. Contemporains et Successeurs de Shakspeare. Deuxième édition. Ouvrage couronné par l'Académie française. 12mo. Paris, Charpentier, 1864. pp. VII—424.

MEZIÈRES, A. Prédécesseurs et Contemporains de Shakspeare. Deuxième édition. Ouvrage couronné par l'Académie française. 12mo. Paris, Charpentier, 1864. pp. XV—403.

MEZIÈRES, A. Le Jubilé de Shakspeare, souvenir de Stratford-on-Avon.

Revue des deux mondes, 1 Juin 1864, pp. 713—736.

RIO, A. F. Shakespeare. 12mo. Paris, Douniol, 1864. pp. XIII—341.

TAINÉ, H. Histoire de la littérature anglaise. 3 vol. 8vo. Paris, Hachette & Co., 1864. Tom. 2, Ben Jonson et Shakespeare.

VILLETARD, EDMOND JULES. César et William Shakespeare. Etude sur les hommes providentielles. 8vo. Paris, Dentu, 1865. pp. 32.

## IV. HOLLAND.

F. David's opera „Tout est bien qui finit bien.“ (All's well that ends well).

Nederlandsche Spectator, 1864, bl. 178.

Devrient's opvoering van Hamlet.

Nederlandsche Spectator, 1864, bl. 129.

— Het oordeel van E. Devrient over 'de rol van Hamlet.

Ib., bl. 324. S. auch Rederijkers Weekblad, 1864, No. 17 u. No. 33.

Documenten nopens Shakspeare gevonden.

Nederlandsche Spectator, 1864, bl. 417.

Feest (Het) ter herinnering van Shakspeare.

Geïllustreerd Stuiversmagazyn. 's Gravenhage.

G., M. Dr. William Shakspeare. Het tooneel ten tyde van Shakspeare. Rederijkers Weekblad. fol. Utrecht, Andriessen & Zoon, 1864, No. 18 u. 19. Geboorteplaats (de) van een dichter.

Het Leeskabinet. 8vo. Amsterdam, Frijlink, 1864, Deel 1, bl. 89–96.

HUKKOOP, H. L. Koning Lear en zijne dochters. Naar Shakspeare. Bato. Tijdschrift voor jongens. Redacteur W. M. Westerman. Amsterdam, 1864. 8vo. Bl. 58–63.

HUGO, VICTOR, William Shakspeare. Naar het Fransch. 8vo. Utrecht, L. B. Bosch en Zoon. 1864.

— Victor Húgo, Over Shakspeare. (Vertaald uit de Edinburgh Review.)

Wetenschappelijke Bladen, een bloemlezing uit buitenlandsche tijdschriften etc. onder toezigt van Mr. J. T. Buys. 8vo. Haarlem, Kruseman, 1864, Afl. 11, bl. 243–274.

INGRAM, PROF. Shakspeare. A lecture delivered at the theatre of the Museum of Industry, Dublin.

English and Amer. Reviewer, ed. by C. H. Gunn. 8vo. Amsterdam, Binger broth., 1864. bl. 161–171, 241–252.

Is Hamlet een beeld naar het leven?

Nederlandsche Spectator, 1864, bl. 106.

JANIN, J. Le Jubilé de Shakspeare. La déroute du comité français shakspeariens.

Causeries Parisiennes. 8vo. Harlem, Kruseman, 1864, pp. 32.

Lamb's Tales from Shakspeare. The corrections of the press by J. H. Slater, 2d and 3d part. Aankondiging.

Nieuwe Bijdragen ter bevordering van het onderwijs etc. 8vo. 's Gravenhage, Gebr. van Cleef, 1864, Afl. 1, bl. 23.

MEIJER, J. H. William Shakspeare, eene kritische Levensschets ter Gelegenheid van des Dichters 300ste Geboortefest. 4to. Deventer 1864, pp. 56.

Berigt omtrent het Stedelijk Gymnasium to Deventer, voor den Cursus 1864—5.

**Onzekerheden in Shakespeare's leven.**

Geïllustreerd Stuiversmag. 1864, Deel 4, bl. 190.

**Othello geen moor.**

National-Museum. Tijdschrift etc. 's Gravenhage, Gebr. Belinfante, 1864, bl. 232.

**Over Romeo en Julia, treurspel van W. Shakespeare.**

De Tijd, merkwaardigheden der letterkunde etc. 8vo. Amsterdam, Gebr. van Es, 1864, Deel 40, bl. 56—59.

PANNEVIS, A., Shakspeare en de hedendaagsche Nederlandsche uitgaven en vertalingen zijner tooneelstukken. Kritische bijdrage tot de kennis van dichter en dichtkunst. 8vo. Utrecht, Andriessen en Smit Kruisinga. 1864. pp. VIII—64.

**Perry's portret van Shakespeare in hout.**

Nederlandsche Spectator. 1864, No. 2. Auch im Nieuwsblad voor den boekhandel, No. 2.

SHAKSPEARE, W., De koopman van Venetië. Tooneelspel. Uit het Engelsch door T. N. van der Stok. 2d goedkoope uitgave. 8vo. Rotterdam, Hendrik Altmann. 1864. pp. VIII—122.

**Shakespeare (William).**

National Museum, Tijdschrift etc. 's Gravenhage, Gebr. Belinfante, 1864, bl. 213—222.

**Shakspeare. (Met Portret en vignet.)**

Het Leeskabinet. 8vo. Amsterdam, Frijlink, 1864, Deel 2, bl. 226--27.

**Shakspeare, born April 23, 1564, died April 23, 1616.**

English and Amer. Reviewer. 8vo. Amsterdam, Binger, 1864. p. 385—6.

**Shakespeare als Hendrik VI.**

Nederlandsch Magazyn etc. fol. Amsterdam, Gebr. van Es, 1864, bl. 224.

**Shakspeare en den optogt van Jacobus I. in de City.**

Nederlandsche Spectator. 1864, bl. 178. Auch im Nieuwsblad voor den boekhandel, No. 24.

**Shakspeare in den Hollandschen Schouwburg, 1600—1864.**

Nederlandsche Spectator, 1864, No. 18.

**Shakespeare's (William) Geboortedag. 23 April 1564. (Gedicht.)**

De Gios. 8vo. Amsterdam, Kampen, 1864, Deel 2, bl. 185—192.

**Shakespeare-bibliotheek.**

National-Museum. Tijdschrift etc. 's Gravenhage, Gebr. Belinfante, 1864, bl. 460. S. auch Geïllustr. Stuiversmag. 1864, Deel 4, bl. 15.

**Shakespearian Studies.**

English and Amer. Reviewer. 8vo. Amsterdam, Binger, 1864, bl. 148—153.

**TACO. Over stand en gebaren (Shakespeare's).**

Rederijkers Weekblad, 1864, No. 34.

TAINE, H. Shakspeare. (Vertaald uit H. Taine, Hist. de la litt. anglaise.)

Wetenschappelijke Bladen, een bloemlezing uit buitenlandsche tijdschriften etc.

onder toezigt van Mr. J. T. Buys. 8vo. Haarlem, Kruseman, 1864.  
Afl. 6, bl. 137—174, Afl. 7, bl. 235—270.

Veering van Shakspeare's geboortedag.

Rederijkers Weekblad, 1864, No. 17.

## V. VERSCHIEDENE LÄNDER.

### Böhmen.

SHAKESPEARE. Dramatická díla. Nákladem Musea Království Českého. Sv. XVIII. Komédie plná omylů. Preložil Dr. J. Čejka. — Mnoho povyku pro nic za nic. Preložil J. Malý. Spisu musejních číslo LXV. 12mo. V Praze, Fr. Rziwnac, 1864. pp. 164.

— Kupec z Venedyku, nebo láska a přátelství. Dle Anglické činohry sestavené. (The Merchant of Venice.) 12mo. V Litomy, Berger, 1864. pp. 60.

### Dänemark.

SHAKESPEARE'S Dramatiske Vaerker, oversatte af P. Foersom. Tredie Udgave. Omarbejdet af E. Lembcke. 10de Hefte. 8vo. Kjobenhavn, Schubothé, 1864. pp. 128.

William Shakespeare.

Skandinavisk Folkemagazin, Kjobenhavn 1864, No. 23.

### Italien.

EMERSON. Shakespeare o il poeta.

Saggi & Riviste etc. Vol. IV: Romanzieri e Poeti. 12mo. Milano, 1865.  
pp. XI—355.

### Russland.

Шекспиръ Драматическія Сочиненія, въ переводѣ Кемчера. Томъ 5. 8vo. S. Petersburg 1864.

Tom. 1, 2, 3 erschienen von 1860 an. Tom. 4 noch nicht erschienen.

Тимонъ Аѳинскій. Трагедія въ пяти дѣйствіяхъ Шекспира. Переводъ П. И. Вейнберга. (Timon of Athens, übers. v. Weinberg.)

(Современникъ 1864, Томъ CV, Омд. I, pag. 387—498.)

Отелло, трагедія. Вильяма Шекспира. Переводъ П. И. Вейнберга. (Othello, übers. v. Weinberg.) 8vo. S. Petersburg 1864. pp. 160.

МАМУН, ГРАФ, IVAN. Сонетъ (изъ Шекспира).

Biblioteka dla Schtnia 1864, No. 10—11, p. 152.

### Schweden.

Minnesfesten öfver Shakespeare, firad af Sällskapet N. N. i Stockholm 7 Maj 1864. 8vo. Stockholm, Beckmann, 1864.

**Serbien.**

**Шекспира, Вилијама, Венус и Адонис**, srbski od Ace Popovića.  
(Venus and Adonis serbisch von Aca Popović.) 8vo. Agram, Svetožar  
Galac, 1864. pp. 69.

**Ungarn.**

**SHAKESPEARE Minden Munkái.** Forditjak többen. Kiadja a Kisfaludy társaság. Első Kötet: Othello. A szent iván éji álom. Shakespeare születése haromszázados emlékünnepe. (Shakespeare's sämtliche Werke. Uebersetzt v. Mehreren. Herausg. vom Kisfaludy-Verein. Bd. I: Othello. Der Sommernachtstraum. Zur dreihundertjähr. Gedächtnissfeier des Dichters.) 8vo. Pest, Mor. Ráth, 1864. pp. 224.

— Minden Munkái etc. Második Kötet: Julius Caesar. Teli rege. (Bd. II: Julius Caesar. Wintermärchen.) 8vo. ib. id. 1864. pp. 238.

— Harmadik Kötet: Macbeth. A Velencei Kalmár (Bd. III: Macbeth. Merchant of Venice.) 8vo. ib. id. 1864. pp. 214.

## Hinweisung auf einige neuere Werke.

---

Wir bedauern herzlich, den wichtigsten der in der bibliographischen Uebersicht verzeichneten Werken nicht schon beim ersten Erscheinen unseres Jahrbuches eingehendere Besprechungen widmen zu können. Im nächsten Jahre werden wir das Versäumte reichlich nachholen; für diesmal müssen wir uns auf einige kurze Andeutungen beschränken. Vor Allem hätten wir gern über die

Briefe über Shakespeare's Hamlet, von Hermann Freiherr von Friesen (Leipzig bei B. G. Teubner). 1864.

ausführlicher berichtet, da das Buch weit mehr bietet als der Titel verspricht und seinen Gegenstand in so gründlicher Weise erörtert, wie das vorher noch nicht geschehen war, obgleich die Zahl der Schriften über Hamlet Legion ist. H. v. Friesen's Buch unterscheidet sich von den andern Schriften über denselben Gegenstand dadurch, dass es nicht des Verfassers subjective Ansichten über die Charaktere des Stücks scharf formulirt in den Vordergrund stellt und sich darauf beschränkt dieselben, mit kritischer Beleuchtung anderweitiger Ansichten, in eigenthümlicher Weise durchzuführen, um so zu einem neuen und überraschenden Resultate zu kommen, — sondern dass es die ganze Entwicklungsgeschichte Shakespeare's giebt und daraus Hamlet als die Krone seiner Werke hervorgehen lässt. Der Dichter wird als Kind seiner Zeit, im Verhältniss zu seinen Vorläufern und Mitstrebenden geschildert; es werden die bewährtesten Nachrichten über seine Herkunft, seinen Bildungsgang, sein ganzes Leben und Schaffen zusammengestellt, sowie die verschiedenen Urtheile, welche von der ersten Zeit seines Aufblühens bis zu unseren Tagen über ihn und seine Werke gefällt wurden. Wir erhalten zugleich ein anschauliches Bild der altenglischen Bühnenzustände, und lernen so die Bedingungen kennen unter welchen Shakespeare's Genius sich entwickelte. Es werden uns auch die vornehmsten Träger seiner Rollen vorgeführt und die fördernden Wechselwirkungen nachgewiesen, welche zwischen Dichter und Schauspieler bestanden. Kurz der Verfasser giebt



uns das Resultat langjähriger, gründlicher, das ganze Gebiet der Shakespeare-Literatur berührender Studien, und sein Buch wird allen gebildeten Lesern, welche sich nicht selbst aus den Quellen unterrichten können, willkommenener Ersatz dafür bieten.

Bei der Beleuchtung des Hamletcharakters sowie der übrigen Charaktere des Stückes geht H. v. Friesen selbstverständlich auf die Quellen zurück und giebt uns einen vollständigen Ueberblick der vom Dichter mit dem rohen Stoffe vorgenommenen Aenderungen, sowie auch der späteren Umarbeitungen des Stückes, dessen kunstvolle Composition eingehend erörtert wird.

Wir sehen Hamlet auf der altenglischen Bühne bis zur Schliessung derselben (1642 und 1648); wir sehen dann die Umwandlungen und Verstümmelungen welche, bei verändertem Geschmack, mit dem Stücke vorgenommen wurden, um in England seine Auferstehung zu feiern und um es in Deutschland einzubürgern. Wir erhalten eine vollständige Geschichte Hamlets auf der englischen und deutschen Bühne und lernen zugleich die meisten der eingehenderen kritischen und ästhetischen Abhandlungen über das Stück kennen; mit Bedauern haben wir besonders die geistvolle Abhandlung von Vischer darunter vermisst.

Im Anschluss an das treffliche Werk des H. v. Friesen möchten wir das mehr auf einen engeren Leserkreis berechnete Buch eines amerikanischen Autors empfehlen:

*Notes and Comments upon certain Plays and Actors of Shakespeare, with Criticisms and Correspondence. By James Henry Hackett. (Third Edition). New-York. Carleton, 413 Broadway. MDCCCLXIV.*

Der Verfasser ist ein kenntnissreicher und in England wie in Amerika sehr hochgestellter Schauspieler, der es bei grossem Erfolg von früh an mit seiner Kunst sehr ernst genommen, die er besonders durch das Studiren und die Darstellung Shakespeare'scher Charaktere entwickelt und erprobt hat, und der nun, am Abend seiner langen Laufbahn, uns viel Interessantes und Lehrreiches aus dem reichen Schatze seiner Erfahrungen und Studien mitzutheilen weiss. Sein Buch zerfällt in 6 Theile, welche einerseits Erörterungen Shakespeare'scher Charaktere, andererseits kritische Mittheilungen über die vornehmsten Darsteller derselben in England und Amerika enthalten. Ausserdem wird uns eine ziemlich umfangreiche Correspondenz geboten, welche der Verfasser mit hervorragenden Männern, wie Washington Irving, John Quincy Adams, dem Earl of Carlisle u. A. über die Auffassung verschiedener Shakespeare'scher Charaktere gepflogen. Im Vordergrunde steht natürlich wieder „Hamlet“. Im ersten Theile seines Werkes widerlegt der Verfasser die Ansichten eines englischen „Realisten“, des gelehrten Dr. Goldsmith, welcher in dem berühmten Monologe „Sein oder Nichtsein“ nichts als Schwulst und Unsinn zu entdecken vermag. Im zweiten Theile spricht

der Verfasser über seine eigene Auffassung und Darstellung des Hamletcharakters. Im dritten Theile erörtert er den vom nüchternen realistischen Standpunkt aus so oft missverstandenen König Lear. Unter den übrigen Betrachtungen ist diejenige über Falstaff (im 6. Theile) am meisten hervorzuheben.

Unter den zahlreichen Festschriften, welche die dreihundertjährige Geburtsfeier Shakespeare's in's Leben gerufen hat und unter welchen sich manches Treffliche befindet, heben wir hier nur eine hervor:

Die englische Sprache und Literatur in Deutschland. Von Karl Elze. Dresden. Louis Ehlermann, 1864.

Es ist das ein kleines Buch von nur 92 Seiten, aber von so gediegenem Inhalt und so fesselnder Darstellung, dass es die allgemeinste Verbreitung verdient.

Eine vortreffliche und zugleich sehr geschmackvoll und reich ausgestattete neue kritische Textausgabe des Coriolan bietet Dr. Leo unter dem Titel:

*William Shakespeare's Coriolanus, edited by F. A. Leo, Ph. D., Member of the Society for the study of modern languages at Berlin, With a Quarto-Facsimile of the Tragedy of Coriolanus from the Folio of 1632, photolithographed by A. Burchard, and with extracts from North's Plutarch. London, John Russel Smith, 1864.*

# Denkschrift an die deutschen Regierungen.

---

Hohes Ministerium !

Die gehorsamst unterzeichnete Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, welche am 300jährigen Geburtsfeste Shakespeare's unter dem hohen Protektorate Ihrer Königl. Hoheit der Frau Grossherzogin von Sachsen zu Weimar gegründet worden ist, hat es sich als nächste Aufgabe gestellt, das Verständniss, die Erläuterung, Uebersetzung und Aufführung der Werke des unsterblichen Dichters, dessen Namen sie trägt, durch die Mittel literarischer und künstlerischer Vereinigung zu fördern. Bei der Stellung, welche Shakespeare seit länger als einem Jahrhundert in unserer Literatur, ja in unserem gesammten geistigen Leben einnimmt, glaubt die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, weit entfernt sich dem Vorwurf der Ausländerei auszusetzen, vielmehr in voller Uebereinstimmung mit dem geistigen Wesen und Streben unserer Nation zu stehen und ist sich bewusst, den Zielen der deutschen Wissenschaft an ihrem Theile zuzustreben. Es ist ihr nicht um einen Cultus des Genius zu thun, sie will vielmehr die Shakespeare-Studien auch für unsere eigene Zeit fruchtbar machen. Sie erfasst Shakespeare als den grössten Vertreter der Literatur eines uns stammverwandten und in Religion, Sitte, Literatur, überhaupt im ganzen öffentlichen und privaten Leben uns zunächst stehenden Volkes. Sie kann daher den auf die englische Sprache und Literatur überhaupt gerichteten Studien ihre rege Theilnahme um so weniger versagen, als diese Studien gegenwärtig einen unablässlichen Theil unserer nationalen Bildung ausmachen. Je tiefer dieselben aber in fast alle Kreise der Gesellschaft eingedrungen sind, desto mehr muss es befremden, dass ihnen Seitens der Staatsregierungen noch nicht diejenige Pflege und Fürsorge gewidmet wird, deren sich die anderen verwandten Wissensgebiete erfreuen. Dies gilt nicht von der englischen Sprache und Literatur allein, sondern von den modernen Sprachen über-

haupt. Während die klassische Philologie als der unerschütterliche Grundpfeiler unserer Gymnasien und in gewissem Sinne auch unserer Universitäten anerkannt und gepflegt wird, sind die Sprachen derjenigen beiden Nationen, welche im Verein mit unserer eigenen die hauptsächlichsten Träger der modernen Kultur sind, vorzugsweise auf diejenigen Bildungsanstalten beschränkt, die für das praktische Leben vorbereiten. Sie werden nicht sowohl um ihrer selbst willen und aus wissenschaftlichen, als aus Nützlichkeits-Gründen getrieben. Die Ursache dieser Erscheinung finden wir vor allem in dem Umstande, dass der modernen Philologie in dem Organismus unseres Unterrichtswesens noch nicht diejenige ebenbürtige Stellung eingeräumt ist, welche von den Bedürfnissen der Gegenwart wie von der Ehre der Wissenschaft dringend erfordert wird. Zur Begründung dieser Ansicht erlaubt sich die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft Einem Hohen Ministerium in aller Kürze die nachstehenden Thatsachen und Erwägungen zu unterbreiten.

Eine ungefähre Schätzung ergiebt, dass sich die Zahl der in den Staaten des Deutschen Bundes angestellten öffentlichen Lehrer der neueren Sprachen mindestens auf ein halbes Tausend beläuft, eine Zahl, die aller Wahrscheinlichkeit nach in stetigem Wachsthum begriffen ist. Die Zahl der Privatlehrer entzieht sich der Berechnung, wird jedoch kaum minder bedeutend sein. Für die wissenschaftliche Ausbildung dieser Lehrer ist aber noch keineswegs in genügender Weise Sorge getragen, indem erst an sehr wenigen Universitäten Lehrstühle für die neueren Sprachen bestehen. Die 27 Universitäten Deutschlands und der Schweiz zählen in ihren philosophischen Facultäten zusammen 418 ordentliche und 17 Ehrenprofessoren, von denen im Sommersemester 1864 nur 13 ordentliche und 1 Ehrenprofessor Vorlesungen über die neueren Sprachen angekündigt haben. Sie zählen ferner 169 ausserordentliche Professoren; von diesen haben nur 8 Vorlesungen über französische oder englische Sprache und Literatur gehalten. Sie zählen endlich 223 Privatdocenten, von welchen nur 7 über neuere Sprachen gelesen haben. Von diesen an sich schon wenig zahlreichen Vorlesungen fällt wenig mehr als die Hälfte dem Englischen zu. Nur 5 ordentliche Professoren und 1 Ehrenprofessor, 6 ausserordentliche Professoren und 4 Privatdocenten (zusammen an 14 Universitäten) haben während des genannten Semesters Vorlesungen über englische Sprache und Literatur angekündigt, und dabei dürfte dieses unleugbar vom Shakespeare-Jubiläum beeinflusste Semester im Vergleich zu anderen wahrscheinlich noch reich bedacht erscheinen. An den Universitäten Breslau, Freiburg i. Br., Greifswald, Jena, Kiel, Münster, Prag, Wien und Würzburg wurden gar keine Vorlesungen über die beiden Sprachen und Literaturen gehalten, weder von ordentlichen oder ausserordentlichen Professoren, noch von Privatdocenten. Uebrigens bekleidet nur die Minderzahl der auf diesem Gebiete thätigen Professoren wirklich Lehrstühle der modernen Philologie; für die meisten gehen die

hierher gehörigen Kollegien nur als eine Nebenbeschäftigung oder Liebhaberei neben ihrem eigentlichen Fache her, — ein Umstand, auf den wir glanben ganz besonderes Gewicht legen zu müssen. Von den Lektoren muss hierbei überall abgesehen werden. Sie gehören nicht zum Univerſitätskörper und haben keine gesetzliche Stellung bei der Univerſität. Das Institut derselben hat sich überlebt und ist nicht mehr mit der Würde der Wissenschaft verträglich. Wenn die deutsche Univerſität ihren Charakter als *universitas literarum* aufrecht erhalten soll, so wird sich die moderne Philologie nicht länger von ihr ausschliessen lassen, und die Errichtung von akademischen Seminarien wie von gesonderten Professuren für die französische und englische Sprache erscheint als eine unabweisliche Forderung. Ein Hohes Ministerium wolle uns gestatten, uns bezüglich des Materials und der ausführlichen Entwicklung dieser Frage hauptsächlich auf zwei Schriften zu beziehen, nämlich:

Ueber Wesen, Einrichtung und pädagogische Bedeutung des schulmässigen Studiums der neueren Sprachen und Literaturen und die Mittel, ihm aufzuhelfen. Von Dr. Mayer. Zürich, 1843.

und:

Die englische Sprache und Literatur in Deutschland. Eine Festschrift zur 300jährigen Geburtsfeier Shakespeare's, von K. Elze. Dresden, 1864.

Aber nicht an den Univerſitäten allein, auch an den Gymnasien scheint uns die englische Sprache zu einer wichtigen Stellung berufen zu sein, obgleich sie von der grossen Mehrzahl derselben gegenwärtig noch ganz ausgeschlossen wird. Dass dadurch nicht die oft und mit Recht beklagte Ueberbürdung der Jugend vermehrt wird, ist thatsächlich durch diejenigen Gymnasien bewiesen, auf denen das Englische bereits in grösserem oder geringerem Umfange mit günstigem Erfolge betrieben wird. Es kommt nur auf die Herstellung des richtigen Verhältnisses zwischen den einzelnen Lehrgegenständen an. Wir glauben Ein Hohes Ministerium nicht mit dem Beweise behelligen zu sollen, ein wie wichtiges, ja unentbehrliches Bildungsmittel die neueren Sprachen — und vor allem die englische — geworden sind, so dass die Gymnasien sie über kurz oder lang nicht nur als einen freiwilligen, sondern als einen verpflichtenden Lehrgegenstand werden aufnehmen müssen. Wenn sich die hohe Bedeutung des Unterrichts in den modernen Sprachen selbst in Frankreich herausgestellt hat, so lässt sie sich gewiss in Deutschland noch viel weniger verkennen. In Frankreich ist aber vor wenigen Monaten durch die thätige Fürsorge des Unterrichtsministers Duruy dem Unterrichte in den lebenden Sprachen eine würdige, den Anforderungen der Gegenwart entsprechende Stellung angewiesen worden, die, von allen Beteiligten mit dankbarer Freude begrüsst, sich ohne Zweifel als ausserordentlich fruchtbringend erweisen wird. Die lebenden Sprachen sind

auf gleiche Stufe mit den übrigen Unterrichtsgegenständen erhoben, und die Lehrer derselben ihren Amtsgenossen an Rang und Gehalt völlig gleichgestellt worden. Deutschland, das sich von jeher durch die gediegene Wissenschaftlichkeit und Allseitigkeit seines Jugendunterrichts ausgezeichnet hat, wird sich darin nicht vom Auslande überflügeln lassen wollen. Wir verkennen nicht, dass die besprochenen Mängel nicht in allen Staaten Deutschlands in gleichem Maasse vorhanden sind; doch ist auch in den Staaten, welche dem angestrebten Ziele bereits näher gekommen sind, die wissenschaftliche Pflege der neueren Sprachen noch mancher Förderung und manches Fortschritts fähig.

Wir glauben daher aus dem Geiste der gelehrten und gebildeten Stände unseres Volkes zu sprechen, wenn wir Einem Hohen Ministerium die ebenso ergebene als angelegentliche Bitte vortragen:

Hochdasselbe wolle dem Gegenstande seine wohlwollende Aufmerksamkeit nicht versagen, denselben vielmehr durch sachkundige und mit den besonderen Landesverhältnissen vertraute Autoritäten einer unparteiischen Prüfung unterziehen lassen und deren bezüglichlichen Verbesserungsvorschlägen ein geneigtes Gehör schenken.

Mit geziemender Hochachtung unterzeichnet sich

Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft.

**Dr. H. Ulrici, Dr. F. Dingelstedt, Oechelhäuser,**  
Präsident. Vice-Präsident. Vice-Präsident.

## Statistischer Ueberblick

der im Jahre 1864 auf den vornehmsten Hofbühnen in Deutschland zur Darstellung gekommenen Shakespeare'schen Dramen.

---

In München wurden neu einstudirt und in Scene gesetzt 4 Stücke:

1. Den 8. Januar: Coriolanus (nicht gegeben seit 1858).
2. - 23. April: König Lear (nicht gegeben seit 1861).
3. - 14. Oktober: Richard III (nicht gegeben seit 1856).
4. - 21. October: Ein Wintermärchen, nach der Dingelstedtschen Bearbeitung, mit Musik von F. v. Flotow (nicht gegeben seit 1862).

Als Wiederholungen wurden gegeben 8 Stücke:

1. Romeo und Julie, 3mal; 2. Der Kaufmann von Venedig, 2mal;
3. Der Widerspenstigen Zähmung, 2mal; 4. Die Comödie der Irrungen;
5. Richard III; 6. Ein Wintermärchen; 7. Macbeth; 8. Viel Lärmen um Nichts. (Auf der Münchener Hofbühne sind wieder mehrere Stücke Shakespeare's in Vorbereitung und wird den Darstellungen der Shakespeare-Dramen fortan eine ganz besondere Sorgfalt gewidmet werden.)

In Berlin wurde neu einstudirt und in Scene gesetzt 1 Stück:

König Johann.

Als Wiederholungen wurden gegeben 15 Stücke:

1. Der Kaufmann von Venedig, 5mal; 2. Ein Sommernachtstraum, 6mal; 3. Macbeth, 2mal; 4. Othello, 3mal; 5. Romeo und Julie, 6mal;
6. Julius Caesar, 4mal; 7. Was ihr wollt, 3mal; 8. König Johann, 4mal;
9. König Richard III., 4mal; 10. Hamlet, 4mal; 11. König Heinrich IV., 1mal; 12. König Lear, 3mal; 13. Die Comödie der Irrungen, 8mal; 14. Viel Lärmen um Nichts, 1mal; 15. Die bezähmte Widerspenstige, 4mal.

In Dresden wurde neu einstudirt und in Scene gesetzt 1 Stück:

König Lear, 23. April (nicht gegeben seit 1858).

Als Wiederholungen wurden gegeben 11 Stücke:

1. Othello, 2mal; 2. Hamlet, 2mal; 3. König Lear, 2mal; 4. König Richard III.; 5. Macbeth; 6. Ein Sommernachtstraum, 5mal; 7. Ein Wintermärchen, 3mal; 8. Wie es Euch gefällt, (für die Bühne neu eingerichtet von Julius Pabst), 3mal; 9. Was Ihr wollt; 10. Viel Lärmen um Nichts; 11. Der Widerspenstigen Zähmung.

Auf dem k. k. Hofburgtheater in Wien wurden im Theater-Jahre 1864 (beginnend am 1. December 1863 und endend am 30. November 1864) aufgeführt:

1. König Richard III., 3mal; 2. Macbeth, 2mal; 3. Othello, 2mal; 4. Hamlet, 2mal; 5. Coriolanus, 1mal; 6. Julius Caesar, 1mal; 7. Ein Wintermärchen, 3mal; 8. König Heinrich IV., 1mal; 9. Der Kaufmann von Venedig, 1mal; 7. Ein Sommernachtstraum, 4mal; 11. Was Ihr wollt, 2mal; 12. Viel Lärmen um Nichts, 1mal.

In Stuttgart wurde neu einstudirt und in Scene gesetzt 1 Stück:

Ein Sommernachtstraum.

Als Wiederholungen wurden gegeben 8 Stücke:

1. Der Widerspenstigen Zähmung; 2. Der Kaufmann von Venedig; 3. Viel Lärm um Nichts; 4. Ein Sommernachtstraum; 5. Julius Caesar; 6. König Lear, 2mal; 7. König Richard III.; 8. Hamlet, 2mal;

In Hannover wurden i. J. 1864 aufgeführt:

1. Othello, 1mal; 2. Romeo und Julie, 3mal; 3. Der Kaufmann von Venedig, 3mal; 4. Hamlet, 3mal; 5. König Lear, 1mal; 6. Die bezähmte Widerspenstige, 2mal; 7. König Heinrich IV., 2mal; 8. Ein Sommernachtstraum, 1mal; 9. Viel Lärm um Nichts, 1mal.

In Karlsruhe und Baden wurde neu einstudirt und in Scene gesetzt 1 Stück:

König Richard II.

Als Wiederholungen wurden gegeben 12 Stücke:

1. Der Sturm, (übersetzt v. Schlegel, Musik von Taubert), 2mal; 2. Romeo und Julie (n. Schlegels Uebers. f. d. B. einger. v. Ed. Devrient); 3. König Richard II. (n. Schlegels Uebers. f. d. B. einger. v. Ed. Devrient), 2mal; 4. Was Ihr wollt (f. d. B. einger. v. Ed. Devrient), 2mal; 5. Othello (übers. v. H. Voss); 6. Der Kaufmann von Venedig (n. Schlegels Uebers. f. d. B. einger. v. Ed. Devrient), 3mal; 7. Hamlet (n. Schlegels Uebers. f. d. B. einger. v. Ed. Devrient); 8. Die bezähmte Widerspenstige (bearb. v. Deinhardstein); 9. Viel Lärmen um Nichts (übers. v. Graf v. Baudissin, f. d. B. einger. v. Ed. Devrient); 10. Coriolan (n. Tiecks Uebers. f. d. B. einger. v. Ed. Devrient); 11. Julius Caesar (n. Schlegels Uebers. f. d. B. einger. v. Ed. Devrient); 12. Ein Wintermärchen (f. d. deutsche Bühne neu übers. u. einger. v. Dingelstedt).



In Weimar wurden zum Erstenmale gegeben 2 Stücke:

König Heinrich VI. Erster und zweiter Theil, nach der Dingelstedt'schen Bearbeitung.

Neu einstudirt und in Scene gesetzt wurde 1 Stück:

König Richard III.

Als Wiederholungen wurden gegeben 14 Stücke:

1. König Richard II.; 2. König Heinrich IV., 1ter Theil; 3. König Heinrich IV., 2ter Theil; 4. König Heinrich V., 2mal; 5. König Heinrich VI., 1ster Theil, 2mal; 6. König Heinrich VI., 2ter Theil, 2mal; 7. König Richard III., 2mal; 8. König Lear; 9. Othello; 10. Hamlet; 11. Kaufmann von Venedig; 12. Viel Lärm um Nichts; 13. Comödie der Irrungen; 14. Der Widerspenstigen Zähmung.

Nach der Zahl der i. J. 1864 von Shakespeare aufgeführten Stücke ergibt sich also nachstehende Reihenfolge:

Berlin	15	Stücke.
Weimar	14	-
Karlsruhe	13	-
Wien	12	-
Dresden	11	-
München	10	-
Hannover	9	-
Stuttgart	8	-









